MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04157 6968

Клод Дебюсси

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761041576968

Claude McKay

Клод Дебюсси

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

ТОМ ПЕРВЫЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА – МОСКВА – 1964

Редакция К. С. СОРОКИНА

Вступительная статья И. Ф. БЭЛЗЫ

Примечания А. А. КОНДРАТЬЕВА

M
22
D43S6
v.1

Оформление художника В. Максина

Гравюра художника Ф. Константинова

ОТ РЕДАКТОРА

Впервые издаваемое в СССР собрание фортепианных сочинений крупнейшего французского композитора Клода Дебюсси в 6-ти томах включает в себя все написанное им для фортепиано в две руки (I—IVтт.), в четыре руки, для двух фортепиано, его фортепианные обработки своих и чужих сочинений (V—VI тт.). В основу настоящего издания положены последние оригинальные прижизненные, а также и посмертные публикации.

Все ошибки и неточности исправлены без оговорок; места, вызывающие сомнения, оговорены особо. Кроме того, редактором сделаны необходимые графические и орфографические коррективы по существующим нормам.

I тому предпослана вступительная статья доктора искусствоведения Игоря Бэлзы.

Издание снабжено краткими примечаниями и словарем — переводом французских слов и выражений, встречающихся в нотном тексте.

Москва, апрель
1961 г.

К. СОРОКИН

КЛОД ДЕБЮССИ

Творческое наследие Дебюсси вошло в национальную сокровищницу художественной культуры французского народа, и фортепианные произведения выделяются в этом наследии не только по количеству, но и по своему новаторскому значению. Это не умаляет достоинств ни великолепных симфонических произведений Дебюсси, ни его камерно-инструментальных ансамблей, ни поэтичнейших романсов. Но фортепианная музыка была поистине первой любовью композитора, которой он оставался верен до конца своих дней.

Очарованный звучностью инструмента, безграничные возможности которого постепенно открывались перед юным пианистом, Клод Ашиль Дебюсси (в молодости он пользовался только вторым из этих имен, впоследствии — первым) решил отказаться от своего намерения стать художником и противостоять желанию отца видеть его моряком.

Первые годы жизни Дебюсси прошли в Сен-Жермен-ан-Лэ (в окрестностях Парижа), где он родился 22 августа 1862 года в семье владельцев небольшого магазина фарфоровых изделий. Впрочем отец композитора вскоре продал этот магазин и поселился в Париже, получив место в конторе одной из крупных фирм. Когда мальчику исполнилось семь лет, итальянец Черутти начал учить его игре на фортепиано. Затем на протяжении трех лет занятия эти продолжались под руководством пианистки Мотэ де Флервий, ученицы Шопена. Она сразу же оценила дарование Дебюсси и начала его готовить к поступлению в консерваторию.

В 1873 году Дебюсси был принят в Парижскую консерваторию. Молодой теоретик Александр Жан Альбер Лавиньяк (1846-1916), только за два года до этого начавший свою педагогическую деятельность в консерватории, обратил внимание на превосходный слух своего ученика, три года подряд получавшего награды за успехи в классе сольфеджио. Иначе обстояло дело в классе гармонии профессора Эмиля Дюрана (1830-1903), консервативно настроенного композитора, требовавшего от своих учеников такой же шаблонности, которой отличались его собственные сочинения и наставления, содержавшиеся в его учебниках. Дюран с подчеркнутым неудовольствием относился к тем поискам свежих гармонических красок и сочетаний, которые отличали Дебюсси уже тогда, когда он попал в класс Дюрана в 1876 году.

В игре на фортепиано Дебюсси совершенствовался с первых дней поступления в консерваторию под руководством профессора Антуана Франсуа Мармонтеля (1816-1898), именно в семидесятые годы заканчивавшего свои известные труды по истории и теории пианизма. Поздней осенью 1880 года Дебюсси поступил в класс специальной теории композиции, которые начал вести в этом году Эрнест Гиро (1837-1892), выдающийся знаток оркестра, ученик Мармонтеля по фортепиано.

1880 год ознаменовался и другим важным событием в жизни Дебюсси. 10 июля Н. Ф. фон Мекк писала Чайковскому из Интерлакена: «Два дня назад ко мне приехал молодой пианист из Парижа, только что окончивший курс консерватории avec le 1er prix, класса M. Marmontel'я. Я его выписала для летних занятий с детьми, для аккомпанирования Юле для пения и для игры со мною в четыре руки. Этот юноша играет хорошо со стороны виртуозности, техника у него блестящая, но выражения собственного участия в том, что исполняет, нет нисколько, но он еще и слишком мало жил для этого; он говорит, что ему двадцать лет, но на вид не более шестнадцати ...»

Некоторые биографы Дебюсси ошибочно утверждают, что его первый приезд в Россию состоялся в 1879 году. В действительности композитор впервые приехал в нашу страну лишь в 1881 году, а в 1880 году он побывал вместе с семьей Надежды Филаретовны в Интерлакене, Аркашоне, Ницце, Генуе, Неаполе, Риме и Флоренции, откуда в конце октября — «с горькими слезами», как писала фон Мекк Чайковскому 31 октября, — вернулся в Париж.

Надо полагать, что слезы Дебюсси объяснялись не только тем, что «у него очень привязчивое сердце» (эти слова содержатся в том же письме фон Мекк), и даже не тем, что нужно было прервать путешествие по Швейцарии и Италии, которое принесло ему так много ярких впечатлений («Он бы совсем не уехал отсюда, да консерваторское начальство уже морщилось и на ту отсрочку, которую он выпросил»).

Давая уроки фортепианной игры детям Надежды Филаретовны, пригласившей Дебюсси по рекомендации Мармонтеля (напомним попутно, что именно ему Чайковский посвятил впоследствии свою «Думку»), аккомпанируя ее дочери и музицируя с ней самой, молодой французский композитор, вот уже несколько лет пробовавший свои силы в различных областях творчества, знакомился с новым для него миром русской музыки, оказавшимся бесконечно прекрасным и богатым.

В те годы едва ли не крупнейшим французским музыкантом считался Жюль Массне, самый молодой член Академии изящных искусств, кавалер ордена Почетного Легиона, руководитель высшего курса композиции в Парижской консерватории, автор опер и многочисленных симфонических произведений. Чайковский отзывался о Массне с величайшим уважением, а порой с восхищением: «Хвала тому художнику, который доставляет такие минуты!» — писал Петр Ильич 19 июля 1883 года, проиграв «Марию Магдалину» Массне. Не удивительно, что восторженные слова о Массне фон Мекк слышала и от «французика

Бюсси» — так она называла юного парижанина, одно время пытавшегося связывать свою родословную с графами де Бюсси.

Упоминая в письме от 8 сентября 1880 года о том, что Дебюсси много сочиняет, Надежда Филаретовна сообщает Чайковскому и о том, что все эти пьесы, включая фортепианное трио, отмечены сильным влиянием Массне. Но еще в августе фон Мекк написала, что Дебюсси, проиграв с ней фугу из Первой оркестровой сюиты Чайковского, признался, что Массне «никогда не смог бы написать чего-нибудь подобного». И все последующие месяцы Дебюсси был погружен в изучение музыки Чайковского, проигрывая многие его произведения (в том числе фортепианную сонату) и сделав даже четырехручные фортепианные переложения трех танцев (испанского, итальянского и русского) из «Лебединого озера». Переложения эти были опубликованы.

Н. Ф. фон Мекк пожелала узнать мнение Петра Ильича не только об этих переложениях, но и о «Цыганском танце» Дебюсси. 10 октября 1880 года Чайковский ответил, что танец этот — «очень миленькая вещица, но уж слишком коротка. Ни одна мысль не высказана до конца, форма крайне скомкана и лишена цельности». Теперь мы знаем, что недостатки эти объяснялись проявлявшимся уже тогда у Дебюсси стремлением к лаконизму и к той красочности, которая в ранний период его творчества порой подменялась мозаичностью. Но творческие искания Дебюсси не прекращались, и не будет преувеличением сказать, что композитор понимал, как много дает ему творческое общение с русской музыкой.

Во всяком случае, 12 мая 1881 года фон Мекк писала Чайковскому, что Дебюсси очень хотел бы приехать к ней в Браилов, а 23 июля уже сообщала о его приезде, добавив, что опять имеет возможность слушать «Орлеанскую деву». 27 августа 1882 года Дебюсси вторично приехал в Россию, вновь по приглашению фон Мекк, — в ее усадьбу в Плещееве, а затем побывал вместе с семьей Надежды Филаретовны и в Москве. В тщательно прокомментированной В. А. Ждановым и Н. Т. Жегиным переписке П. И. Чайковского с Н. Ф. фон Мекк можно найти много данных о пребывании Дебюсси в этой семье, где к его услугам была большая нотная библиотека, которой он часто пользовался, изучая произведения русских композиторов — прежде всего, разумеется, Чайковского, а также Бородина.

Нет надобности преувеличивать значение той роли, которую сыграли приезды Дебюсси к фон Мекк. Но нельзя сомневаться в том, что приезды эти способствовали пробуждению интереса Дебюсси к русской и вообще славянской музыке, горячая симпатия к которой развивалась у него затем на протяжении всей жизни. В связи с этим возрастала смелость его творческих дерзаний, расширялся кругозор, — и, быть может, не лишне напомнить о том, что его ранняя фортепианная баллада первоначально называлась «Славянской балладой».

Во второй половине семидесятых и в начале восьмидесятых годов возникли и другие фортепианные пьесы Дебюсси, а также первые романсы на слова Теодора де Банвий, Поля Бурже и других французских поэтов. Нетрудно заметить, что Дебюсси, выбирая тексты для своих вокальных произведений, обращает особое внимание не только на содержание, но и на музыку слова. «Лучшие слова в лучшем порядке» — это определение поэзии, которое он услышал от Теодора де Банвий, автора «Звездной ночи», положенной Дебюсси на музыку в первые консерваторские годы, увлекло композитора. Любимым его поэтом сделался Поль Верлен, который принес во французскую поэзию требование: «Музыка — прежде всего».

Вслед за «Мандолиной» появились цикл «Забытые песенки», две тетради «Изысканных празднеств», — и во всех этих романсах Дебюсси стремился сочетать музыку верленовского стиха с утонченной поэтичностью музыкальных образов. Такой поэтичностью отмечены и обе его кантаты — «Гладиатор», принесший ему в 1883 году Римскую премию второй степени (золотую медаль), и «Блудный сын», увенчанный в следующем году Большой Римской премией (то есть премией первой степени). В соответствии с положением о лауреатах Римской премии, с 1803 года дававшей право на получение ее не только художникам, скульпторам и архитекторам, которые завоевывали эту награду с 1666 года, но и музыкантам, — Дебюсси поехал в качестве государственного стипендиата в Рим, но прожил на вилле Медичи не четыре, а только три года. Итальянские впечатления, которые на этот раз были более продолжительными, много принесли ему, но его неудержимо тянуло во Францию, где во всех областях художественной культуры возникали и развивались новые направления. И тотчас же по возвращении в Париж, в 1887 году, Дебюсси примкнул к кружку поэта-символиста Стефана Маллармэ (1842-1898) и очутился в водовороте страстей и жарких споров, разгоравшихся вокруг нерешенных вопросов о смысле и назначении искусства и охлаждавшихся лишь скепсисом хозяина дома, — ибо девизом Маллармэ было изречение «Что знаю я?»

Под впечатлением одной из поэм Маллармэ возникла в 1894 году знаменитая симфоническая прелюдия Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна». Слушая эту прелюдию, невольно вспоминаешь слова друга композитора — автора «Ученика чародея» Поля Дюка (впоследствии посвятившего памяти Дебюсси фортепианную поэму), считавшего, что художники и писатели оказали на Дебюсси значительно более сильное воздействие, чем музыканты. В этом, казалось бы парадоксальном, утверждении есть доля истины. Ибо нельзя понять творческой эволюции композитора, не связав ее с поэзией французских

символистов, с эстетикой французских художников-импрессионистов.

Годы напряженнейших творческих поисков Дебюсси были, как подчеркнул один из исследователей его творчества, годами расцвета творчества Верлена, Малларме и Лафорга, но вместе с тем ознаменовались созданием полотен Ренуара, Дега и других мастеров, стремившихся найти новые приемы изобразительности. Четкая моделировка лица, фигуры, пейзажа уступала место причудливой игре светотени, выразительным красочным пятнам и другим колористическим приемам, достигавшим нередко большой силы воздействия. Именно такими приемами пользовался Ренуар, работая в Сицилии над портретом Вагнера, памяти которого посвятил один из своих лучших сонетов Малларме.

Дебюсси, так же как и Дюка и некоторые другие французские музыканты, также увлекался Вагнером и в конце восьмидесятых годов совершил две поездки в Байрейт, где слушал «Мейстерзингеров», «Тристана и Изольду», «Парсифаля». Большую роль в этом увлечении сыграли близкие Дебюсси и его друзьям вагнеровские принципы «синтеза искусств», стремление сочетать музыку с мелодикой стиха, с пластичностью сценического зрелища и его красочностью. Но Дебюсси не только не остался таким «совершенным вагнерианцем», каким был Шоу, но даже занял вскоре враждебную позицию по отношению к Вагнеру и начал руководствоваться в своем творчестве принципами, которые, как он считал, обусловливают национальное своеобразие французской художественной культуры. Ее великие мастера, — так заявлял Дебюсси, — всегда стремились не столько потрясать людей, сколько доставлять им радость восприятия прекрасного. Отныне кумиром композитора становится Рамо, прославлением которого является знаменитое «Открытое письмо кавалеру Глюку», завершающее сборник музыкально-критических статей Дебюсси.

И в поисках того прекрасного, которое радует людей, Дебюсси делается «открывателем новых земель» Его фортепианный цикл «Эстампы» (1903) состоит из трех пьес: «Пагоды», «Вечер в Гренаде», «Сады под дождем». Экзотика Востока сменяется романтической испанской сценой, уступающей место умиротворенному созерцанию цветов, травы и деревьев, благоухающих под струящимися с неба потоками воды. Первым исполнителем «Эстампов» и многих других произведений Дебюсси был знаменитый испанский пианист Рикардо Виньес (1875-1943), который чутко постиг тембральное богатство и картинность этих пьес с таким необычайным названием, вполне оправданным их содержанием и образным строем.

Говоря о национальном своеобразии фортепианных пьес Дебюсси, необходимо отметить не раз подчеркивавшуюся самим композитором их преемственную связь с творчеством французских клавесинистов — не только упомянутого нами Рамо, но и Франсуа Куперена (1668-1733), прозванного Великим, и других мастеров. В их творчестве мы встречаем уже смелые попытки решения музыкальными средствами таких сложных проблем, как создание психологического портрета («Флорентинка», «Сестра Моника» и другие пьесы Куперена), жанровых сцен («Сборщицы винограда», «Жнецы» его же) и насыщение пейзажей — порой фантастических — звукоизобразительными чертами, придающими такое очарование, например, «Перезвону на острове Цитеры» того же Куперена.

В высказываниях Дебюсси мы найдем немало замечаний об этих и многих других проблемах, к которым он не раз обращался в своем творчестве. Но в его распоряжении были уже не клавесины с коротким звуком, требовавшим непрерывного движения, одним из средств которого была изящная орнаментировка мелодии, а совершенные и мощные инструменты. Дебюсси блистательно использовал громадные возможности этих инструментов, не отказавшись, впрочем, и от легкой, прозрачной звучности клавесинной фактуры. Примеры такой звучности мы найдем и в «Менуэте» и в «Паспье» из «Бергамасской сюиты» (1890) — первом фортепианном цикле композитора. Но уже здесь, например в «Прелюдии», появляются и ставшие излюбленными гулкие выдержанные квинты в басу, немыслимые, разумеется, на клавесине, и полнозвучные аккорды и «поющие» октавы в низком регистре.

В цикле «Эстампы», отделенном тринадцатью годами от «Бергамасской сюиты», диапазон средств выразительности композитора расширяется еще больше. Нетрудно заметить, что в двух первых пьесах цикла колористическое богатство зачастую достигается именно двойными органными пунктами, причем в «Пагодах» слышатся не раскачиваемые ветром традиционные колокольчики, а тяжелые колокола, на фоне звучания которых рисуются узоры, изображающие тонкую резьбу возносящихся к нему высоких башен. Но в «Садах под дождем», несмотря на то, что время от времени в низком регистре появляются выдержанные ноты, преобладает ажурная, тонкая звукопись, вновь заставляющая вспомнить французских клавесинистов. Обогащение средств музыкальной выразительности у Дебюсси во многих случаях объясняется усложнением ставившихся им перед собой звукоизобразительных задач.

Так, например, вслед за циклом «Эстампы» Дебюсси создал пьесу «Остров радости», написанную под впечатлением знаменитой картины Антуана Ватто (1684-1721) «Отплытие на остров Цитеры» — на тот мифический остров богини любви, перезвон колокольчиков на котором изображал Куперен. Дебюсси стремился передать в этой пьесе не только восторженное чувство радости участников предстоящей поездки, но и ритм плавного движения плывущих к ним лодок, и поразительные краски неба и моря, которыми

очаровывает зрителей эта картина прославленного художника-колориста, поныне украшающая Лувр, где долгие часы простаивал перед нею Дебюсси.

Мечтавший в детстве о карьере художника, влюбленный в живопись и графику и особенно ценивший, по словам Габриэля Пьернэ (также лауреата Римской премии, одно время жившего вместе с Дебюсси в «вечном городе»), миниатюры, композитор в десятках своих фортепианных пьес, принесших ему мировую славу, создает подлинные шедевры звукописи, содержание которой определяется названием каждого произведения. Лишь изредка обращается Дебюсси к крупным формам. Десять лет (1892-1902) он работает над своей единственной оперой «Пелеас и Мелисанда» (по Метерлинку), а в 1903 — 1905 годах создает симфонический триптих «Море», также отличающийся редким богатством тембральной палитры.

Образность, картинность музыки более всего увлекает Дебюсси. В 1905-1907 годах он работает над двумя тетрадями фортепианных пьес, озаглавленных «Образы». Открывается первый цикл пьесой «Отражения в воде». Это — поэтичнейшая звукопись, фактура которой рождает зрительные ассоциации с картиной водной глади, постепенно приходящей в движение. Сопоставление крайних регистров создает здесь ощущение пространственности, глубины, а прихотливая орнаментика пассажей связывается с игрой волн. В первой пьесе второй тетради поставлены иные задачи. Это звучат «колокола сквозь листву», трепетание которой ощущается в музыке, пронизанной перезвоном. Луна озаряет древний храм, — этот образ, возникающий во второй пьесе той же тетради, полон таинственной торжественности и затаенной грусти, часто придающей своеобразную эмоциональную окраску музыке Дебюсси.

Чувство юмора, жизнерадостные настроения не были чужды композитору, — и в этом отношении особенно примечательны его цикл «Детский уголок» и пьеса «В знак уважения Пиквику, эсквайру» из второй тетради двадцати четырех прелюдий, сочинявшихся в 1910-1913 годах. Этот большой цикл пьес мы вправе отнести к числу не только наиболее значительных творческих завоеваний французского мастера, но и примечательнейших достижений всей западноевропейской фортепианной музыки нашего столетия.

Неисчерпаемым богатством образов и средств выразительности поражают прелюдии Дебюсси. Из далекого прошлого доносится строгая, ритуальная поступь «Дельфийских танцовщиц». Ветер мчится по равнине — и его плавный полет прерывается яростными порывами. Превращается в музыку бодлеровская строка «Звуки и ароматы реют в вечернем воздухе». А в следующей пьесе возникает волшебный пейзаж «Холмов Анакапри», и на фоне его рисуется задорная танцевальная сцена — одна из тех, которые композитор наблюдал, путешествуя по Италии. Настороженно и призрачно звучат «Шаги на снегу» — здесь авторские ремарки все время требуют от исполнителя приглушенной, таинственной звучности. Совсем иная картина возникает в прелюдии «То, что видел западный ветер» с яростными кульминациями, рисующими картины стихийного бедствия. Необычайной трудности колористическая задача решена в прелюдии «Девушка с волосами цвета льна». Прелюдия «Затонувший собор» воспринимается как поэма, основанная на древнем предании, близком к нашей китежской легенде. Шум волн, гулкие удары колоколов, торжественное звучание органа — все это сливается в один образ, поражающий своей поэтичностью и картинностью.

Такой картинностью отличаются, собственно говоря, все прелюдии Дебюсси, вошедшие как в первую, так и во вторую тетрадь, также отличающуюся необычайной широтой диапазона образов, а отсюда — и средств выразительности. Достаточно сопоставить хотя бы первые прелюдии этой тетради — зловещие «Туманы» и «Мертвые листья» с заключительным «Фейерверком», в котором применены поистине ослепительные эффекты, создающие впечатление вспышек огня.

Проблема звукового изображения света всегда особенно занимала композитора. Если в «Фейерверке» ритмические узоры как бы воспроизводят огненные зигзаги ракет и гирлянд, исчерчивающих темное небо, то в уже упоминавшейся пьесе из цикла «Образы», а еще раньше в «Лунном свете» из упоминавшейся уже «Бергамасской сюиты» композитор запечатлел поэтическое восприятие мягкого сияния, которое придает такое обаяние лунной ночи. Можно было бы говорить в связи с этим о «цветослухе» Дебюсси, сопоставив его восприятие тональностей с звукоощущением Шопена, Римского-Корсакова и Скрябина, но такое сопоставление должно быть предметом особого исследования.

Если же говорить о характерных чертах зрелого периода творчества Дебюсси, в частности о его фортепианной музыке, то можно, воздавая должное ее национальному своеобразию, которое ощущается и в интонационном строе, и в поэтике произведений, отметить и преемственные связи с программной музыкой Листа и с творчеством славянских композиторов. Итальянские впечатления, видимо, вызывали в памяти Дебюсси и «Сонеты Петрарки», и «Игру воды на вилле д'Эсте», и «Мыслителя», навеянного мрачным великолепием капеллы Медичи во Флоренции, и другие листовские программные пьесы, изобилующие не только гармоническими откровениями, но и поразительными по новизне и смелости приемами изобразительности, при помощи которых великий венгерский мастер воплощал в звуках образы литературы и искусства, придавая им особую выразительность. Дантовские видения, возникающие в Симфонии и Сонате-фантазии Листа, лежали вне круга эстетических интересов Дебюсси.

В качестве эпиграфа для главы о Клоде Дебюсси в книге «Французская фортепианная музыка» (1961) А. Д. Алексеев взял прекрасные слова Н. Я. Мясковского: «Разве художник, в звуках воссоздавший живую природу, не исключительный человек!?» Эти слова помогают понять значение творчества Дебюсси в истории музыкального искусства. Как уже было сказано, он стремился к тому, чтобы доставлять людям радость восприятия прекрасного. В обеих тетрадях прелюдий, так же, как и во многих других произведениях Дебюсси, раскрывается красота природы во всем ее многообразии, — начиная с идиллических пейзажей и кончая грозным величием стихии, запечатлевшимся на страницах партитуры «Моря».

Но, вместе с тем, в произведениях Дебюсси всегда ощущается живое дыхание человеческого чувства. Не раз обращается композитор к французскому песнетворчеству, начиная с простых народных напевов и кончая «Марсельезой», которая гремит в конце «Фейерверка», замыкающего цикл прелюдий. Тем самым пьеса эта воспринимается как празднество свободолюбивого французского народа, а не только как блестящая звукопись. И если Дебюсси не достиг в своем творчестве титанической мощи великого автора «Прометея», создавшего поэму о титане-огненосце и в последние годы своей жизни много работавшего над музыкальным воплощением многообразной стихии огня, — то можно все же провести параллель между некоторыми лирическими страницами Дебюсси и Скрябина, не забывая, правда, о том, что французский мастер, по его собственным словам, стремился больше к созерцательности, — порой даже взволнованной, чем к эмоциональной напряженности.

Шопена он воспринимал преимущественно как лирика, причем остро ощущал различные градации шопеновской лирики — начиная от светлой, мечтательной печали и кончая драматическими порывами. Близость Дебюсси к Шопену без труда обнаруживается не только в ранней мазурке, но и во многих других произведениях французского мастера, который, как известно, в последние годы жизни даже подготовил к печати дюрановское издание собрания сочинений Шопена. «Редакция К. Дебюсси отличается высокой художественной культурой и тончайшим артистическим вкусом», — справедливо замечает советский историк пианизма Я. И. Мильштейн.

У Шопена почерпнул Дебюсси приемы хроматизации мелодии и гармонии, восходящие к национальным истокам творчества гениального польского композитора. Нет сомнения, что изучение шопеновских произведений в той или иной степени уже подготовило Дебюсси к восприятию опыта русской музыки, которая в годы формирования его творческого облика уже завоевала триумфальное признание на Западе. Точная датировка «русских впечатлений» Дебюсси не может иметь особого значения для его творческой биографии. Но мы достоверно знаем, как уже было сказано, что в начале восьмидесятых годов он уже хорошо знал многие произведения Чайковского и Бородина и высоко оценил их. Вопреки утверждению Г. А. Римского-Корсакова (внука фон Мекк), с «Хованщиной» Дебюсси не мог познакомиться в Плещееве в 1882 году, потому что клавир ее был издан лишь в следующем году. Но перед гением Мусоргского Дебюсси преклонялся. В статье «Детской» Дебюсси, так же как и Лист, считавший этот цикл шедевром, писал, что Мусоргский «имеет все права на наше благоговение перед ним».

Друг и биограф Дебюсси, французский музыковед Луи Лалуа (1874-1944), о котором Ромен Роллан писал, что «ни один критик, мне кажется, не достиг такого проникновения в творения и дух Дебюсси, как он», вспоминает, что после исполнения «Бориса Годунова» в Париже один из его друзей, потрясенный творением Мусоргского, сказал: «Это — дедушка Пеллеаса ...» Казалось бы, что опера «Пеллеас и Мелисанда», отличающаяся приглушенностью трагической страсти, далека от народно-музыкальной драмы Мусоргского. Но именно к Мусоргскому восходят многие гармонические откровения Дебюсси, производящие такое сильное впечатление и в «Пеллеасе», и во многих фортепианных пьесах.

Секундо-квартовые сочетания, придающие такое своеобразие гармоническому языку Дебюсси, нередко заставляют вспомнить Бородина, гений которого высоко ценил и Равель, также много почерпнувший из опыта русских классиков. Торжественные напевы и колокола «Затонувшего собора» Дебюсси прямо перекликаются с величавыми звучаниями фортепианной пьесы Бородина «В монастыре».

Славянские элементы в музыке Дебюсси нисколько не умаляют ее национального своеобразия. Наличие этих элементов в западноевропейской музыке отметил еще Серов в статье о «Русалке» Даргомыжского, указав на «славянизмы» в творчестве венских классиков. С тех пор мировое значение громадного художественного опыта, накопленного в музыкальной культуре славянских народов, возросло еще более. Дебюсси и Равель (инструментовавший «Хованщину» и «Картинки с выставки» Мусоргского и написавший фортепианную пьесу «В стиле Бородина»), вслед за Берлиозом, восторгавшимся гением Глинки, принадлежали к числу величайших французских музыкантов, достойно оценивших творчество славянских мастеров и постигших величие их достижений.

Еще более углубилось это постижение у Дебюсси в годы первой мировой войны, когда он, видя страдания своей родины, склонялся над рожденными патриотической скорбью и гневом страницами шопеновских сонат. В эти годы Дебюсси написал торжественную «Оду Франции», небольшую кантату о детях, лишенных крова войной,

фортепианную «Героическую колыбельную» в честь бельгийских солдат, защищавших родину, двенадцать фортепианных этюдов, посвященных памяти Шопена, и несколько камерно-инструментальных ансамблей. К своему имени он гордо добавляет слова «французский музыкант».

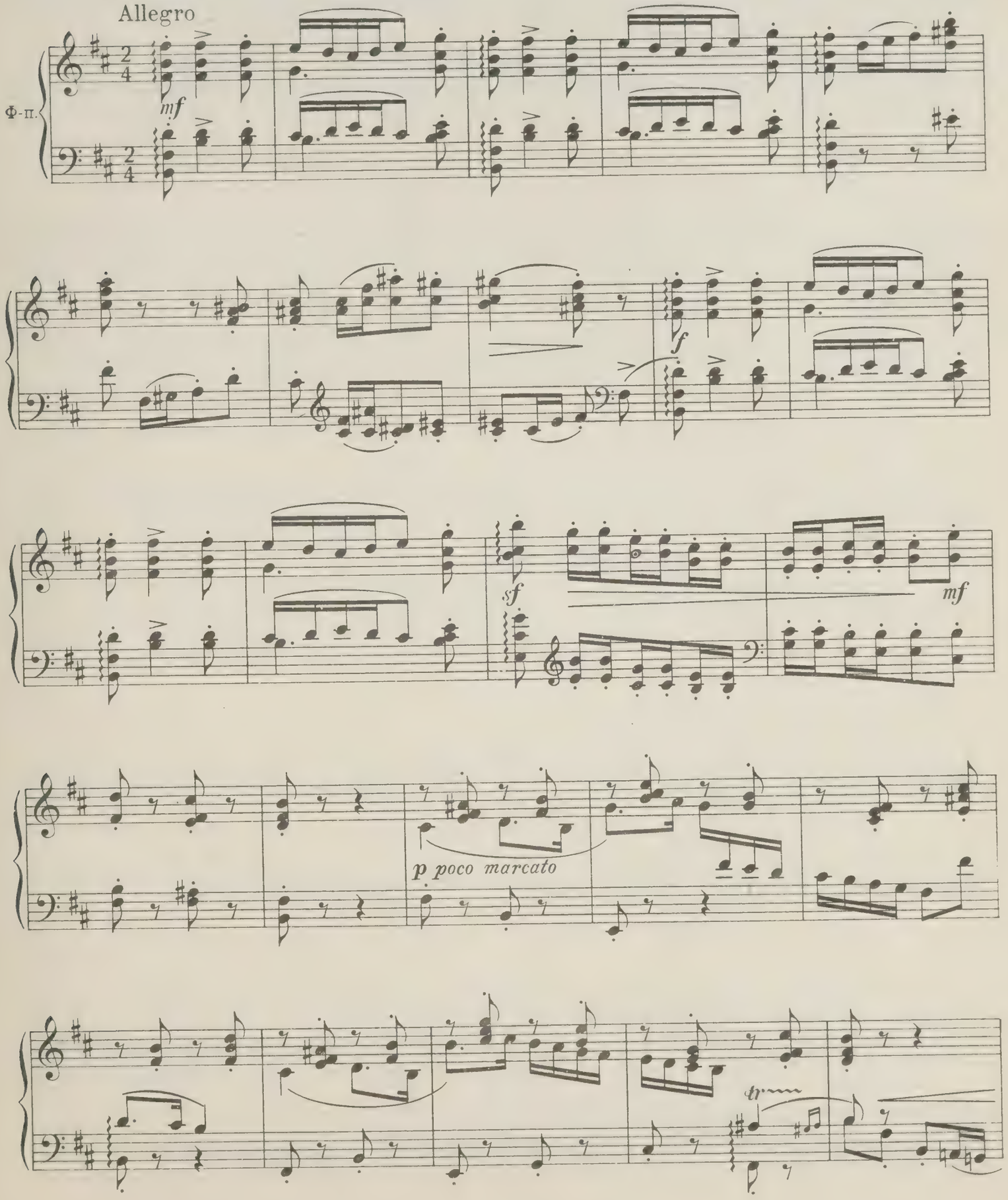
В поздних произведениях Дебюсси романтическая приподнятость нередко уступает место неоклассическим тенденциям, возникшим в результате стремления композитора творчески переосмыслить традиции французских клавесинистов, не раз, как уже говорилось, дававшие себя знать и в других его сочинениях. Последние десять лет жизни Дебюсси были годами мужественной борьбы с неизлечимой болезнью, которая свела его в могилу 25 марта 1918 года. Видимо, эта болезнь (злокачественная опухоль) сыграла известную роль в углублении пессимистических настроений мастера, сказавшихся и в выборе сюжета для задуманной им оперы «Падение дома Эшер» на сюжет едва ли не самого трагического рассказа Эдгара По. Дебюсси читал его произведения в переводе Бодлера и Маллармэ, а во время одной из поездок в Англию был поражен сумрачной иллюстрацией к этому рассказу Обри Бэрдсли, перекликавшейся с пассивной созерцательностью некоторых сочинений самого Дебюсси.

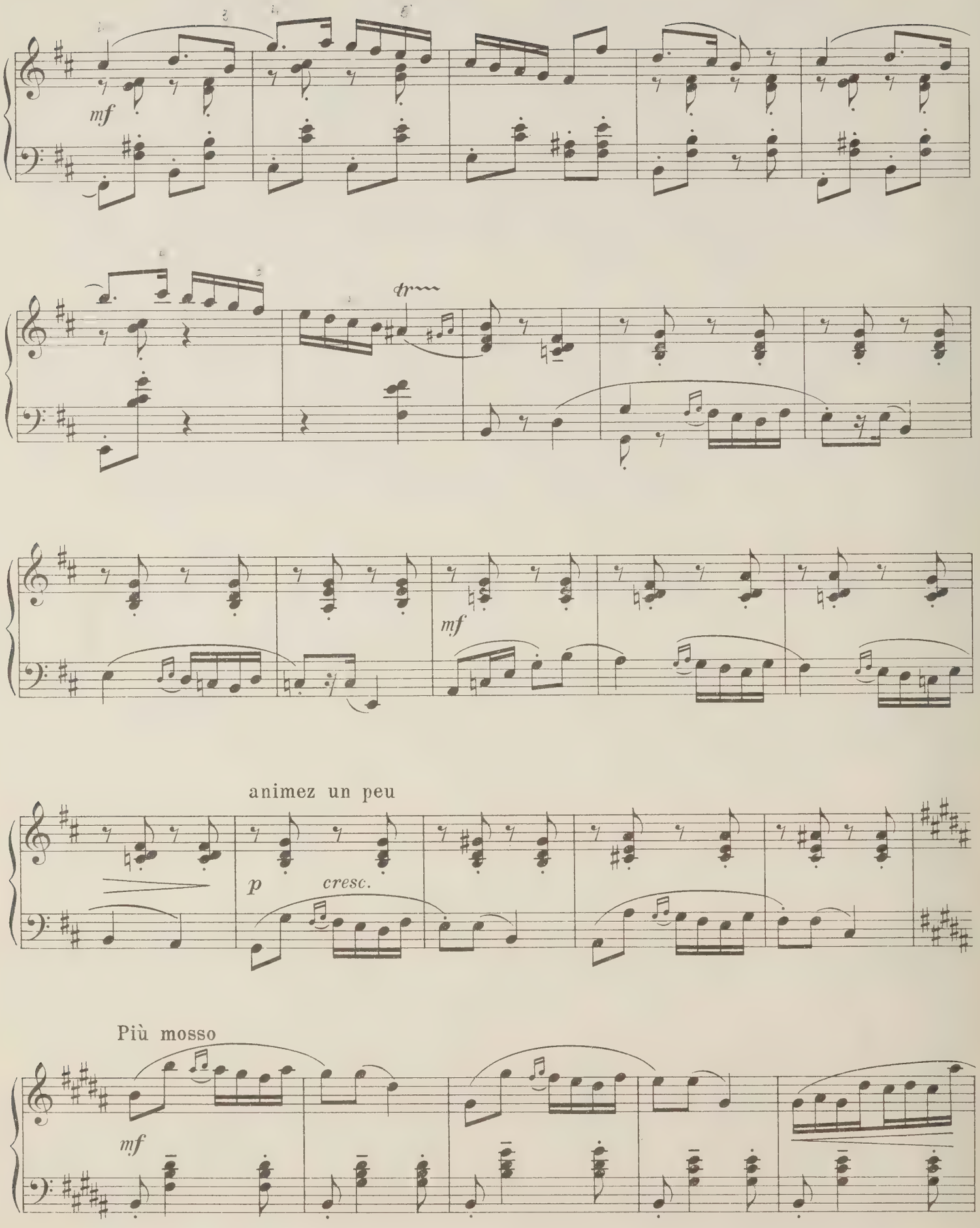
Композитор сам работал над либретто «Падения дома Эшер», создав две редакции текста оперы, замысел которой помешала осуществить смерть. Но уже сам по себе замысел этот свидетельствует о глубоком кризисе в мировоззрении композитора и в его эстетических взглядах, — ибо содержание оперы «Падение дома Эшер», конечно, не могло свестись только к наслаждению красотой музыки. «Рок, чье имя есть также Печаль» — эти слова Эдгара По, как признавался Дебюсси, все чаще и чаще звучали у него в ушах.

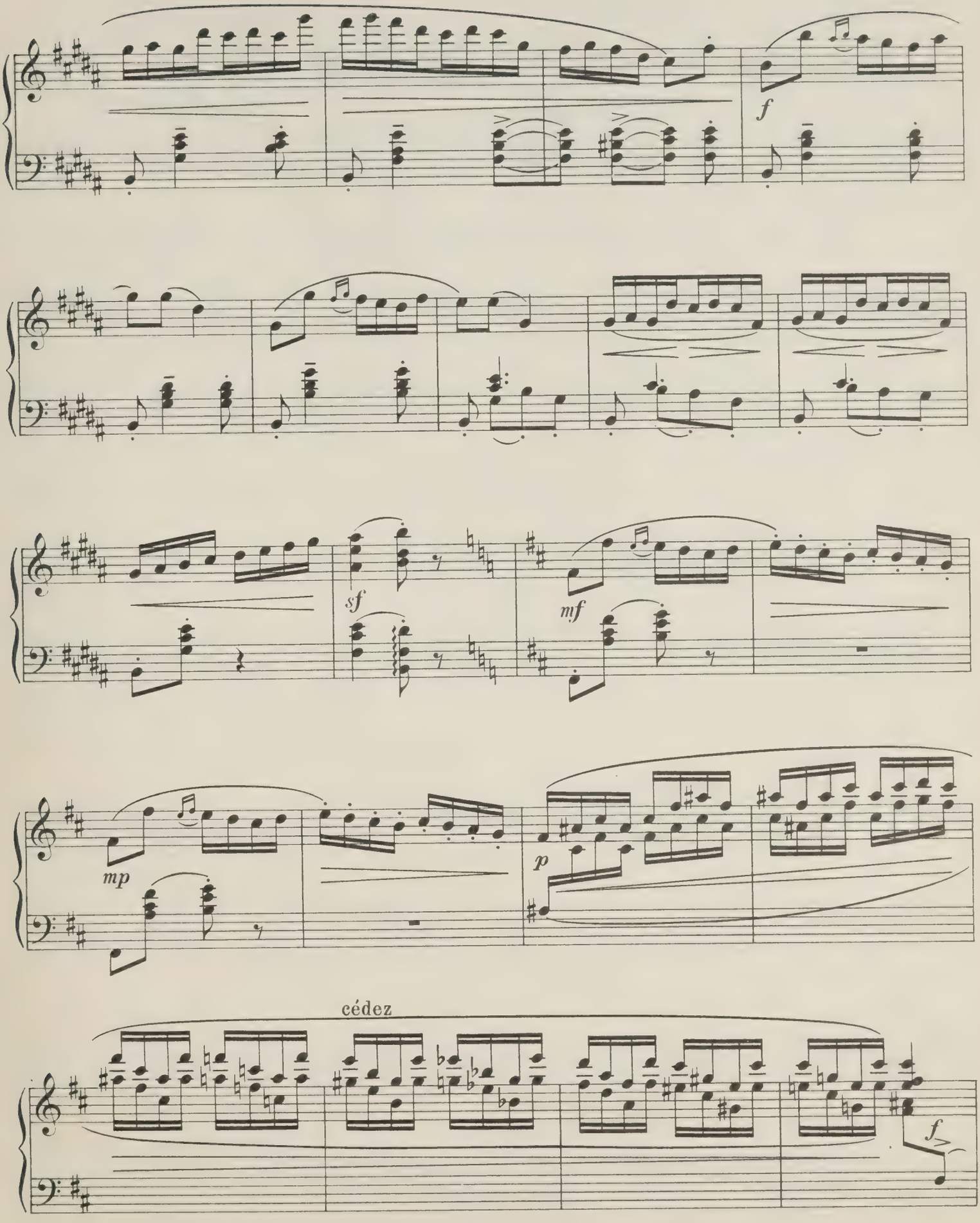
В патриотических чувствах французского народа черпал силы композитор, которого в годы войны называли «Клодом Французским». И, как бы противоречивы ни были искания Дебюсси, высокое чувство национальной гордости никогда не покидало его. А. Д. Алексеев, А. А. Альшванг, Ю. А. Кремлев и другие советские исследователи, создавшие ряд работ о Дебюсси, неизменно отмечают значение этого чувства в творчестве Дебюсси, к поэтичнейшим произведениям которого принадлежат его фортепианные пьесы, своеобразно преломившие в себе эмоциональное богатство французской художественной культуры.

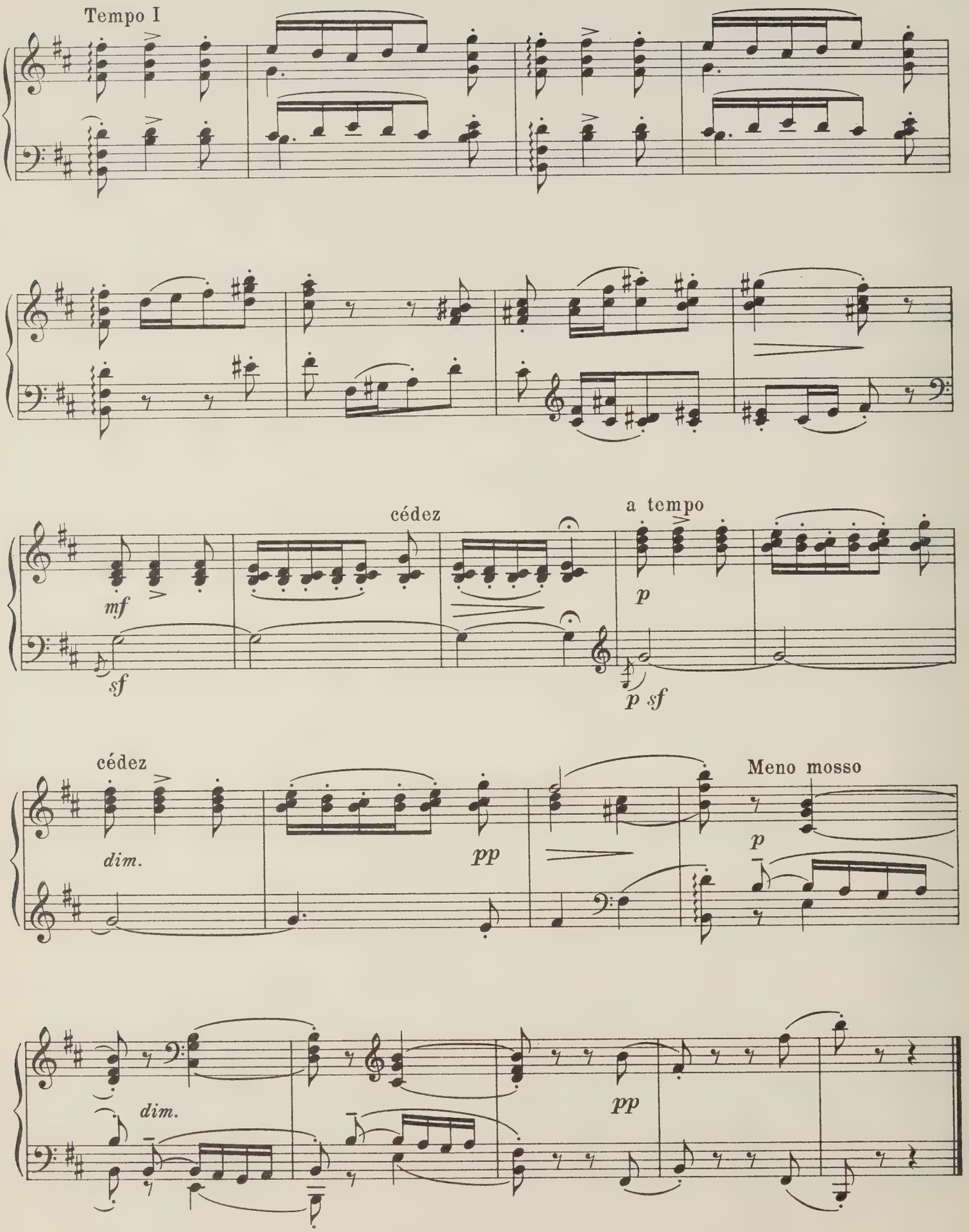
Игорь Бэлза

ЦЫГАНСКИЙ ТАНЕЦ DANSE BOHÉMIENNE

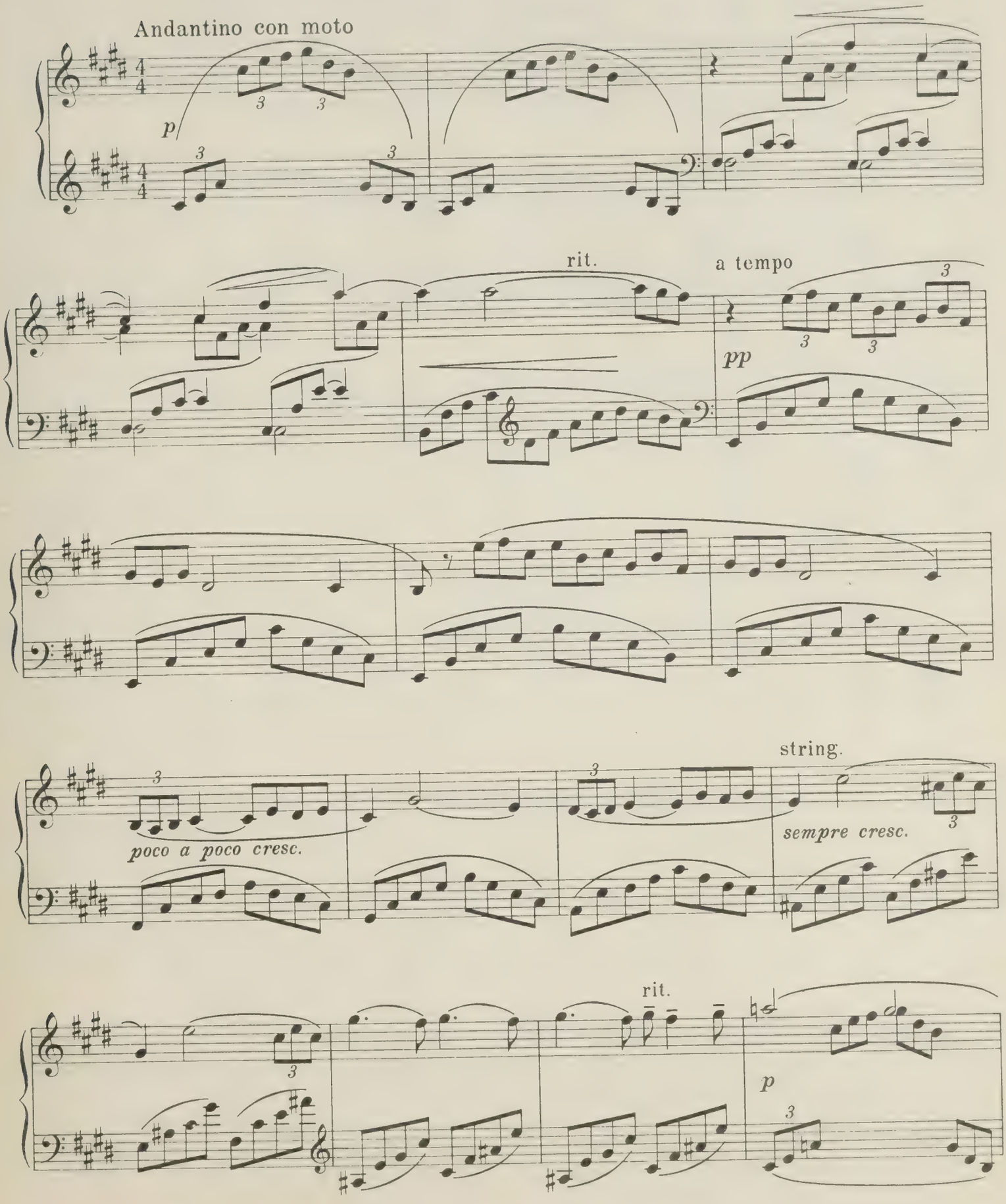


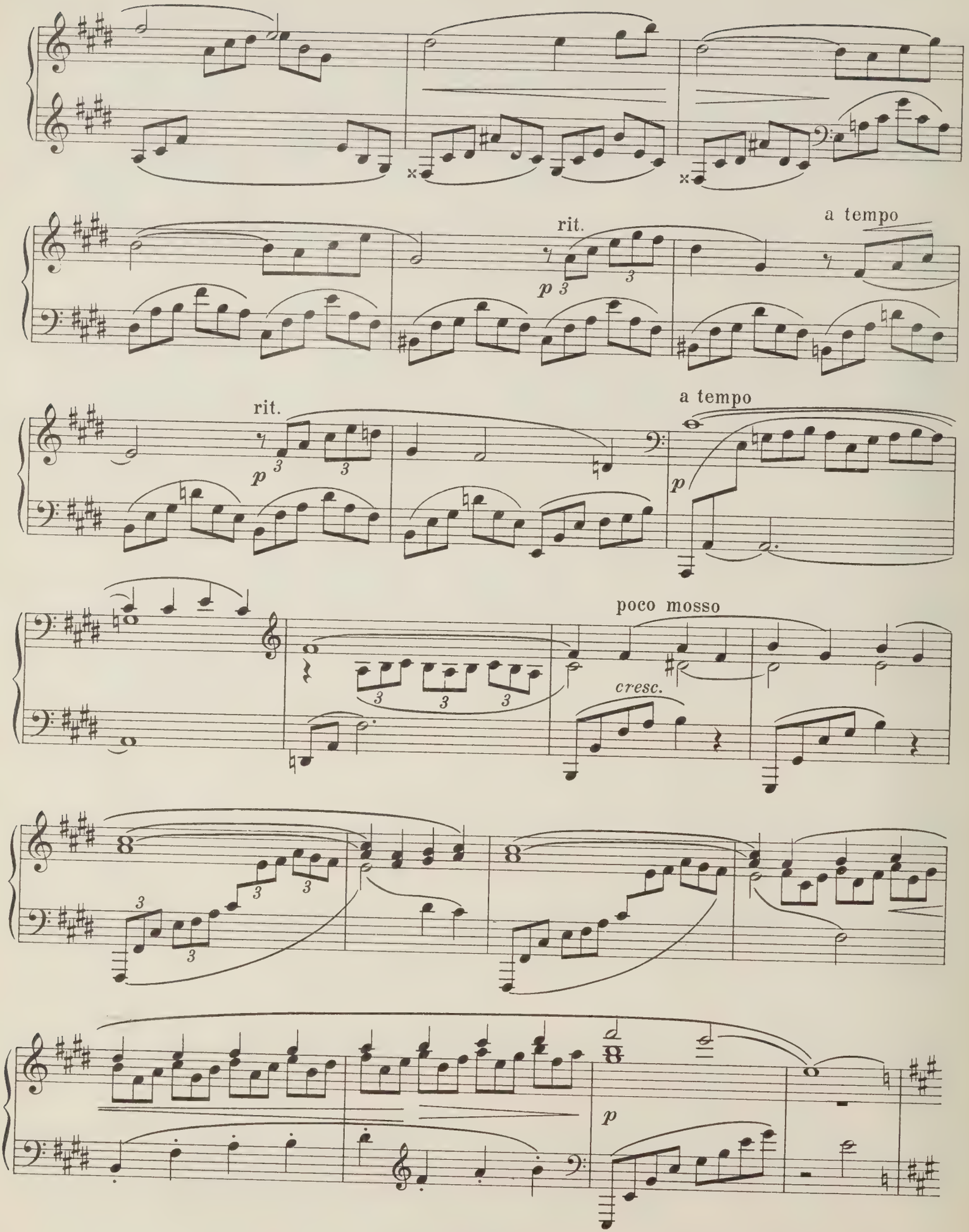

mf
tr
mf
animez un peu
p
cresc.
Più mosso
mf

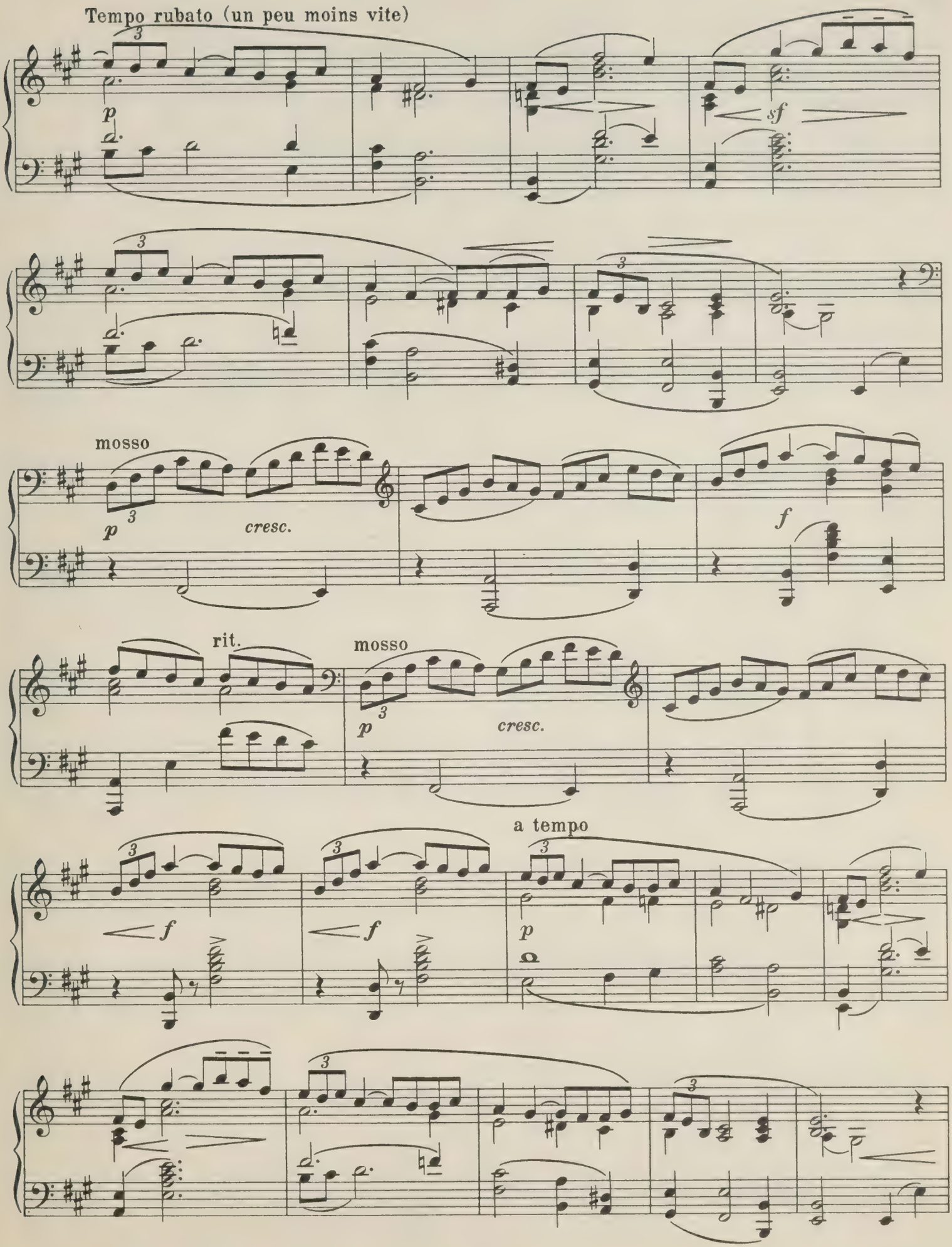

f
sf
mf
mp
p
cédez
f

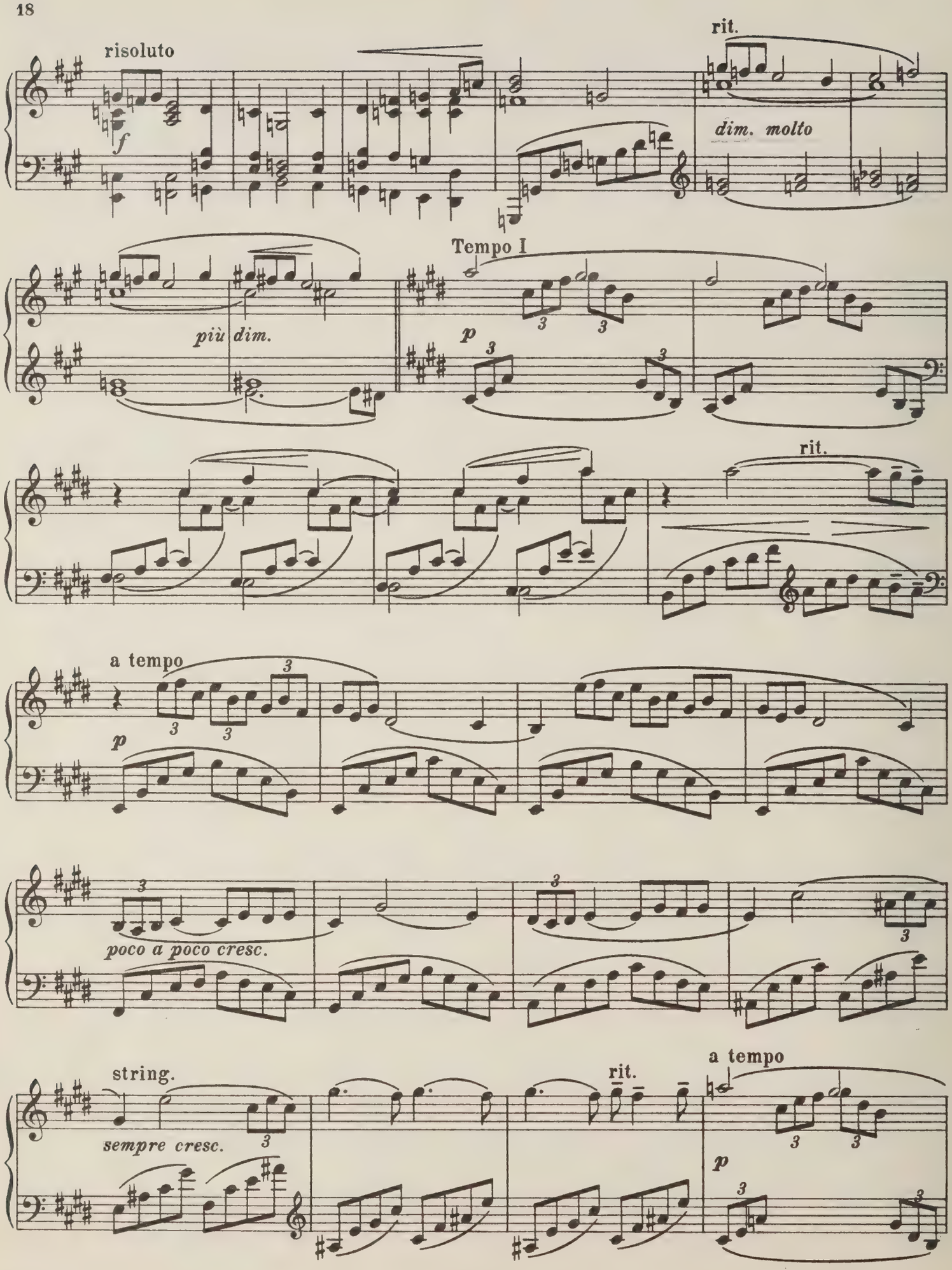

Tempo I
cédez
a tempo
mf
sf
p
p sf
cédez
dim.
pp
Meno mosso
p
dim.
pp

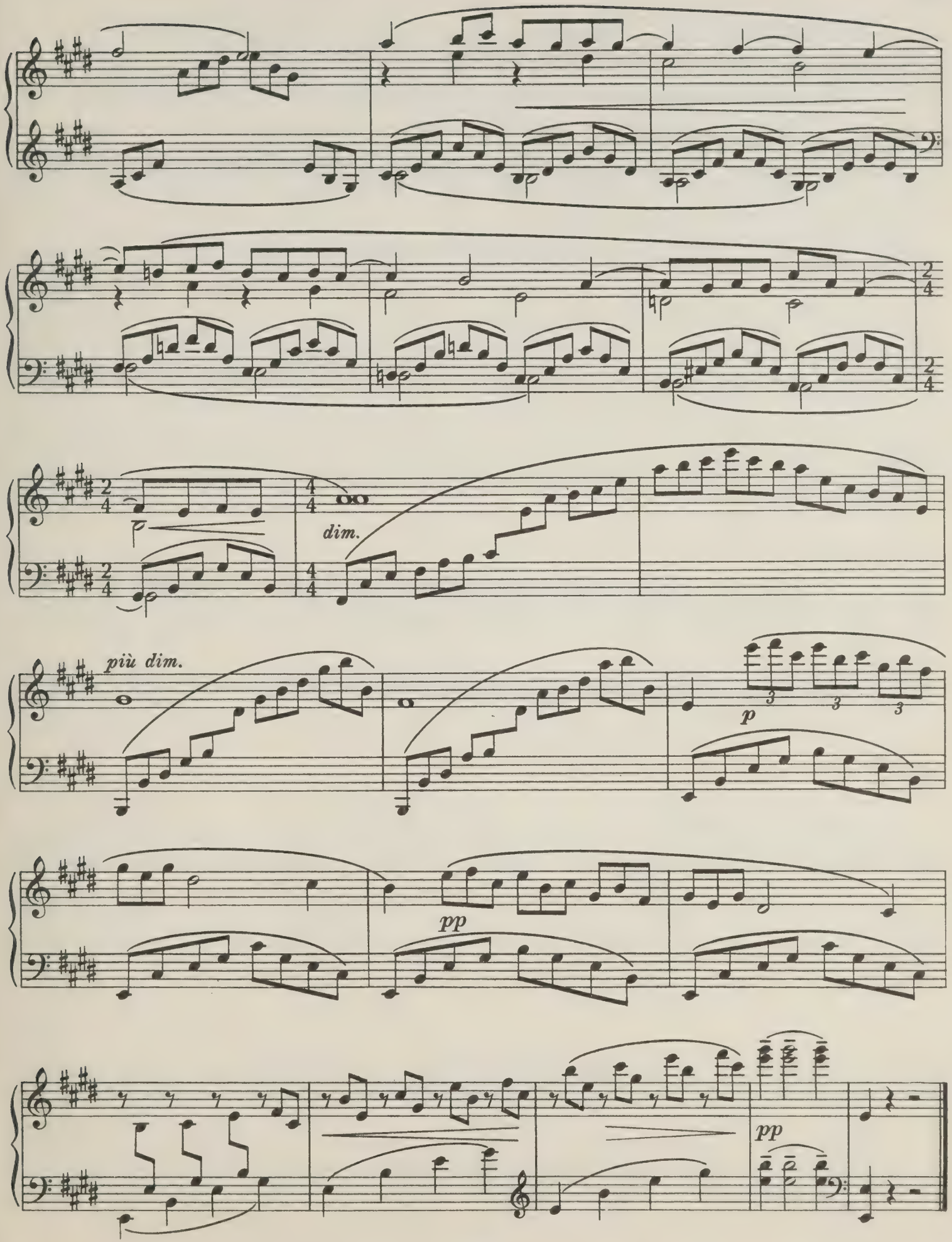
АРАБЕСКА № 1 — I ère ARABESQUE




rit.
a tempo
rit.
a tempo
poco mosso
cresc.

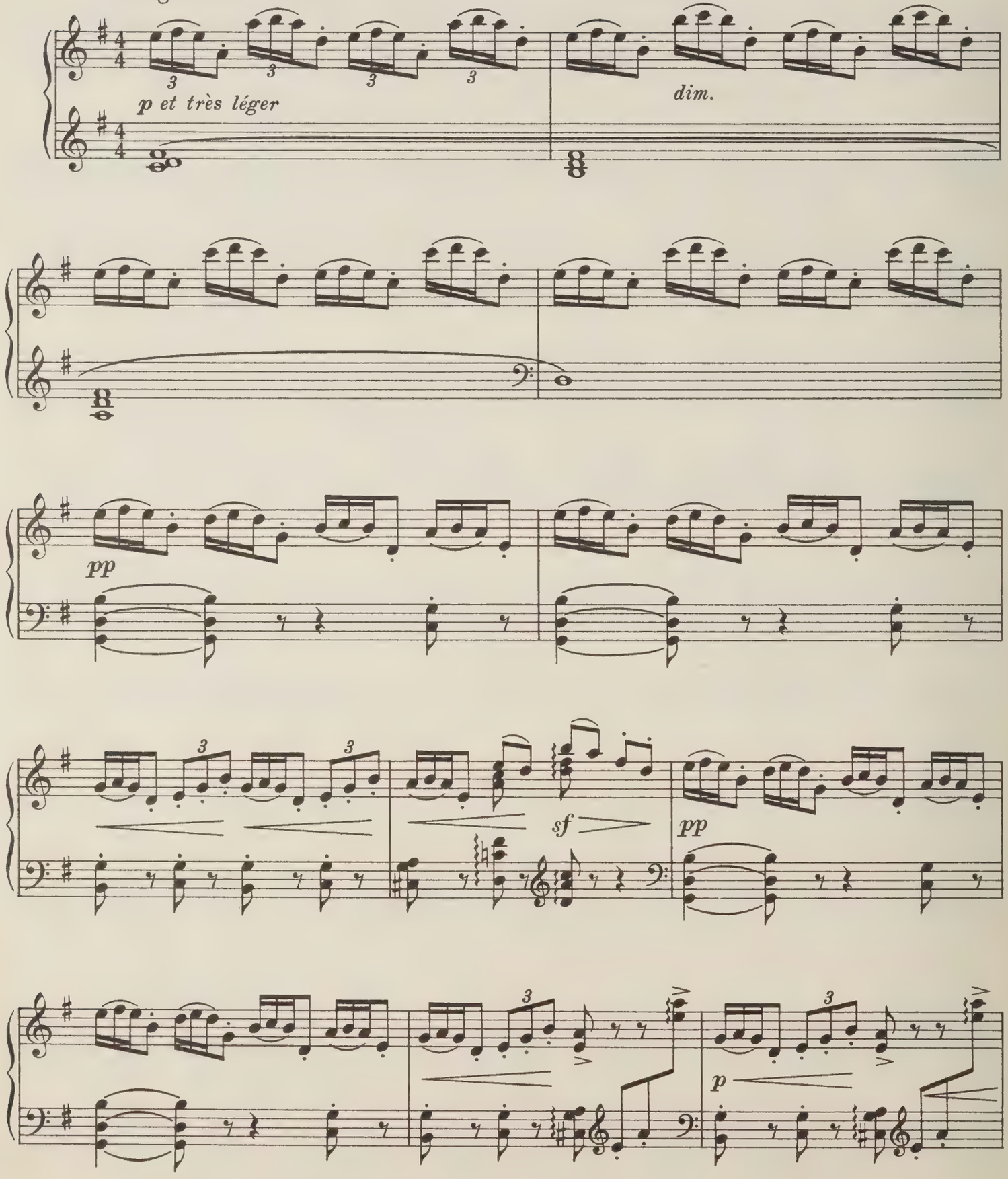

Tempo rubato (un peu moins vite)
p
sf
mosso
p
cresc.
f
rit.
mosso
p
cresc.
a tempo
f
f
p

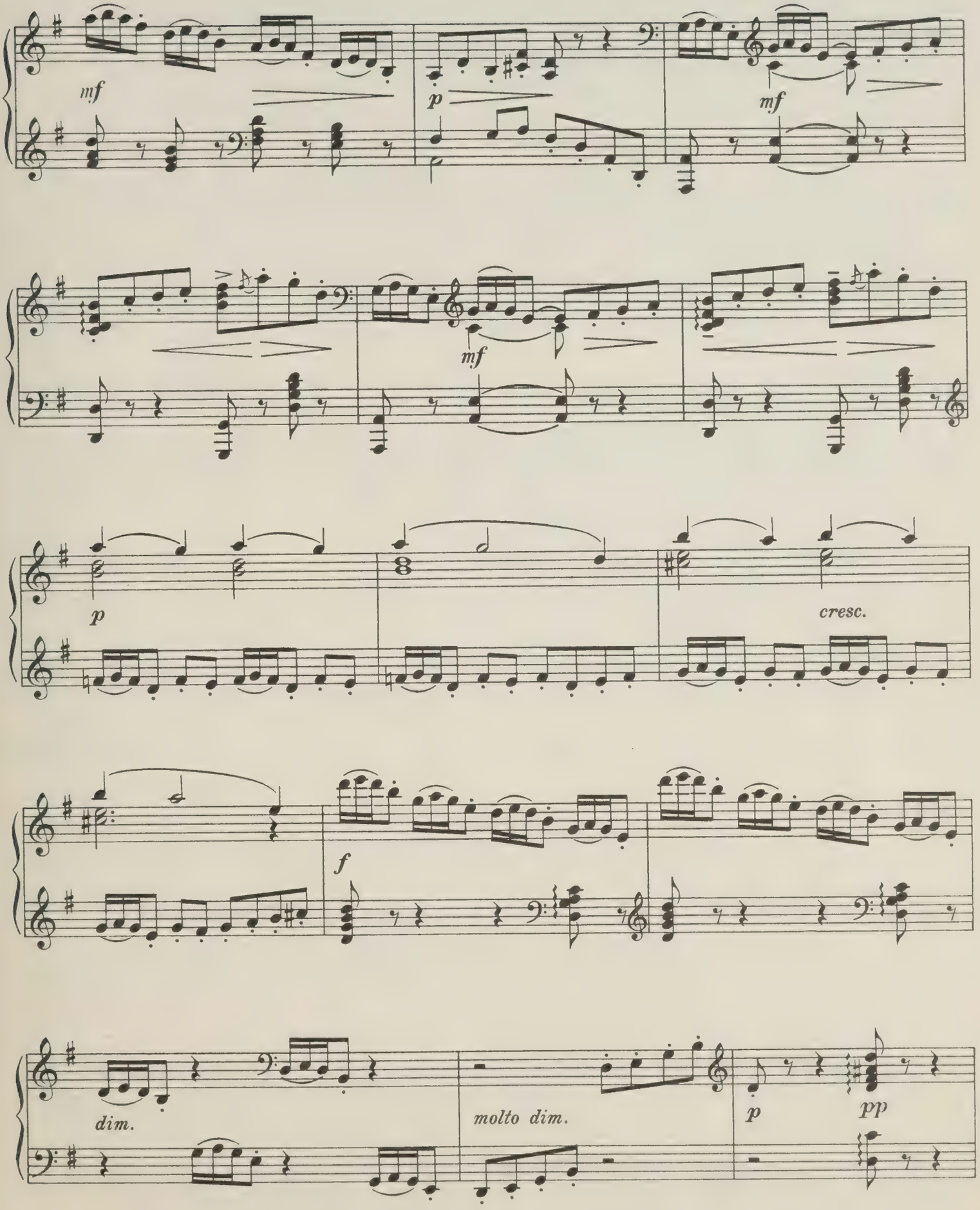

risoluto
f
rit.
dim. molto
più dim.
Tempo I
p
rit.
a tempo
p
poco a poco cresc.
string.
sempre cresc.
rit.
a tempo
p

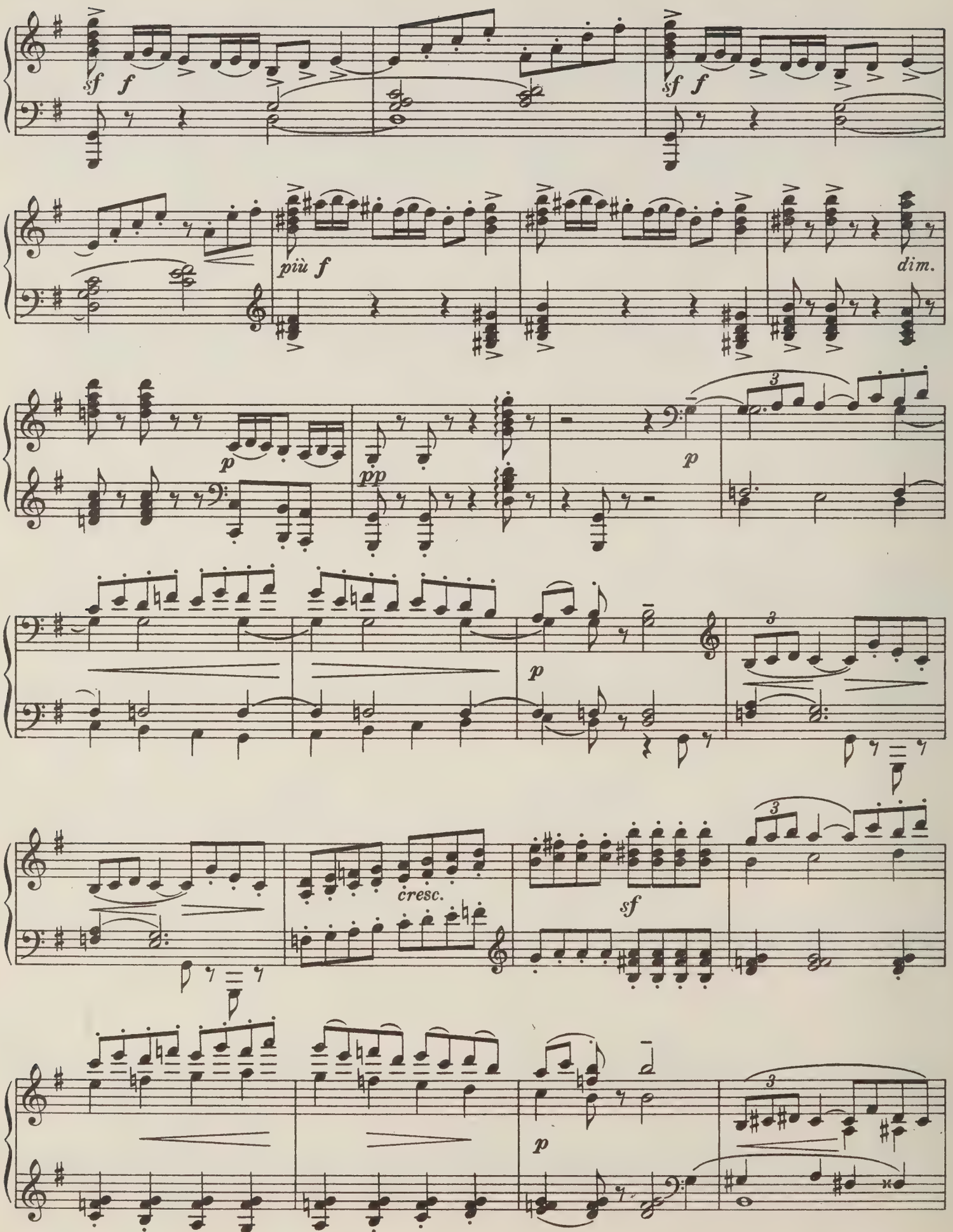

dim.
più dim.
p
pp
pp

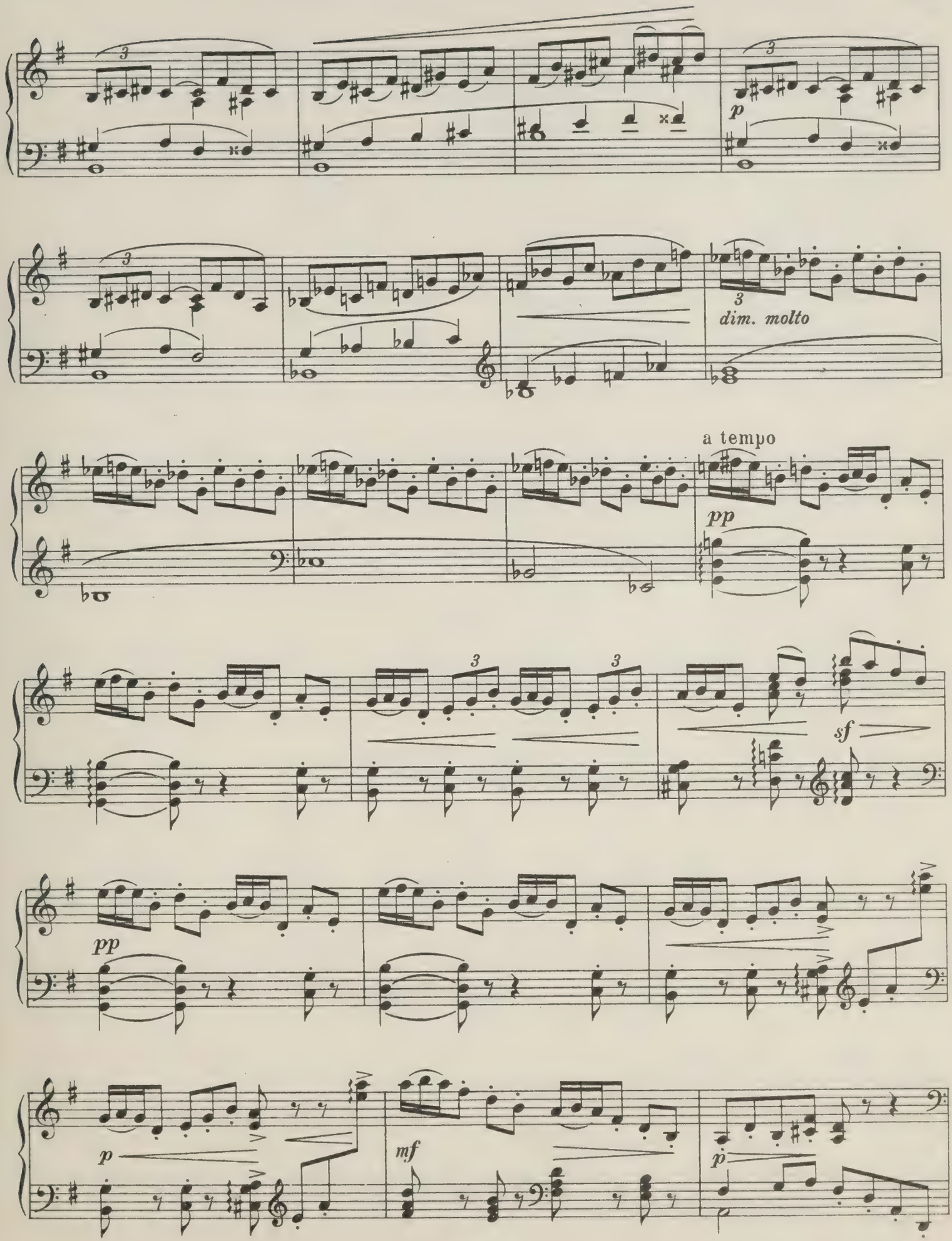
АРАБЕСКА Nº 2 — 2ème ARABESQUE

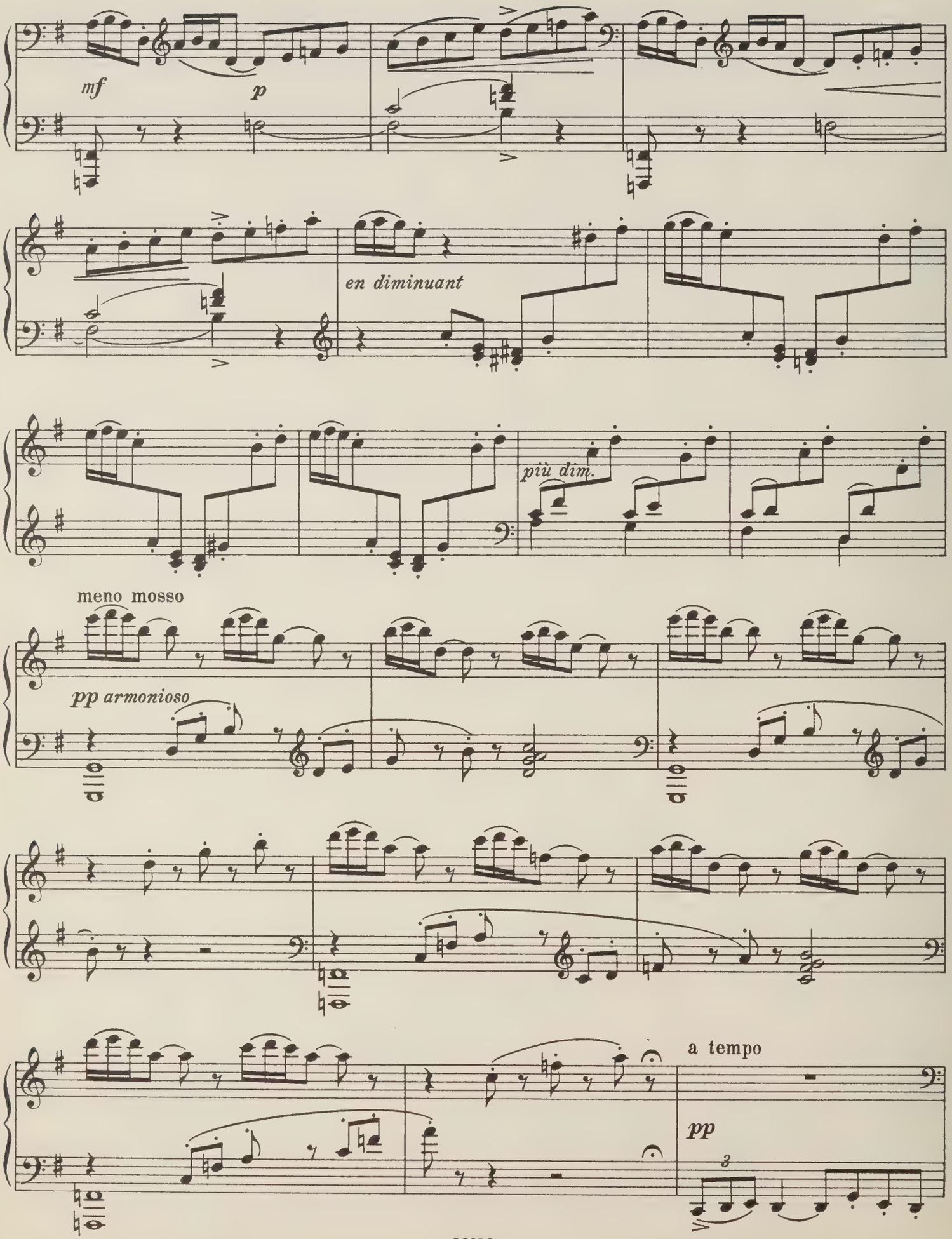
Allegretto scherzando

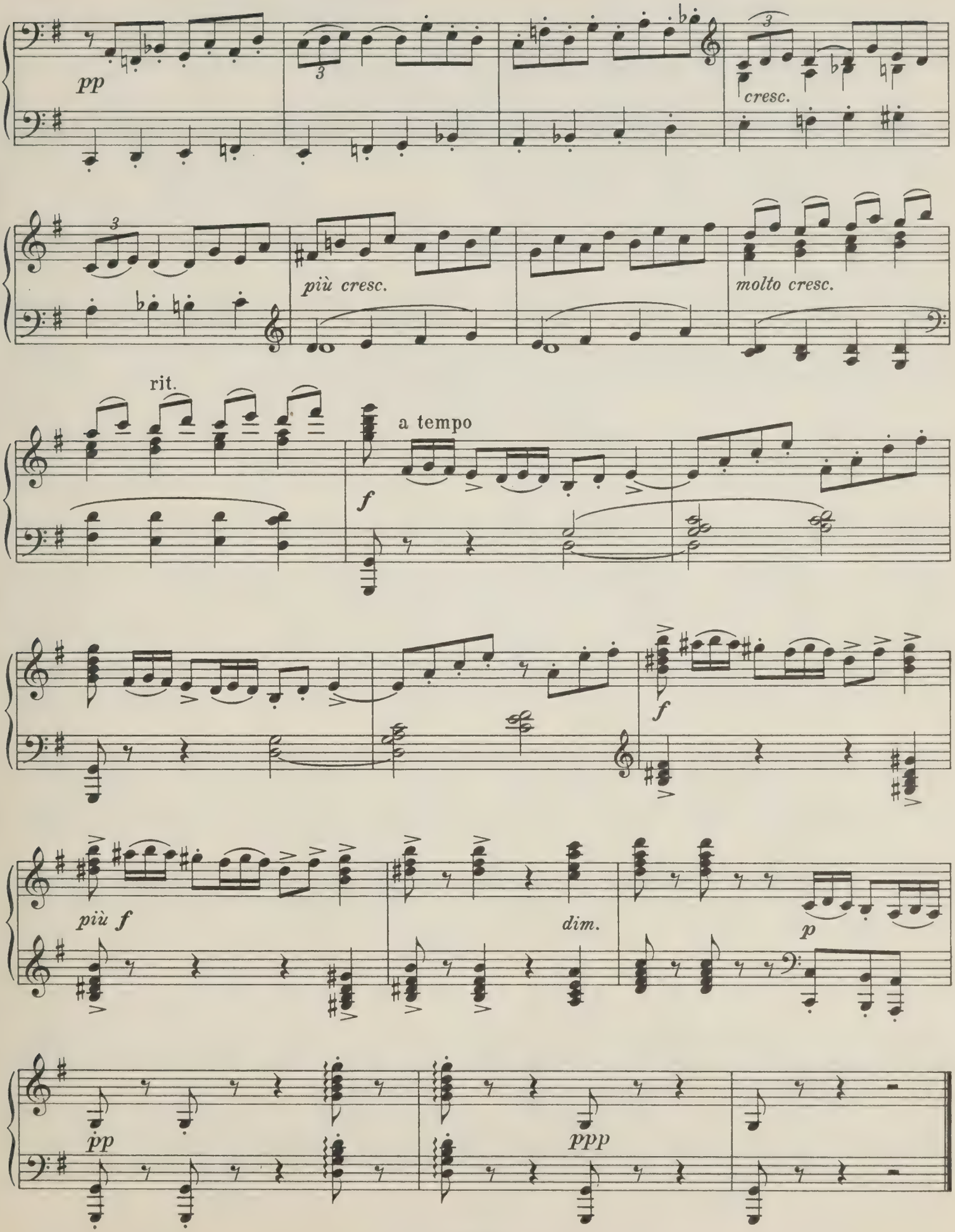



mf
p
mf
mf
p
cresc.
f
dim.
molto dim.
p
pp

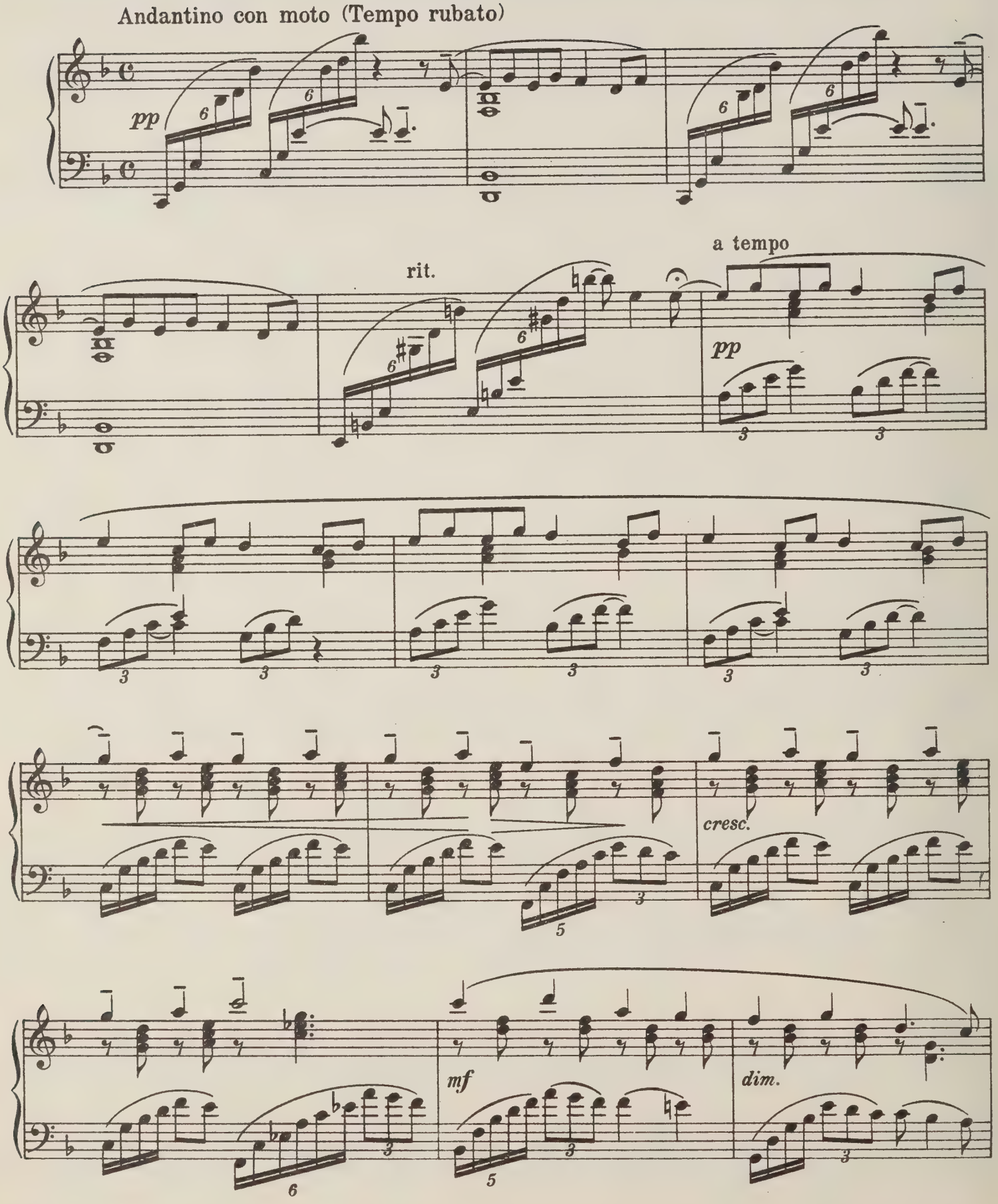

sf f
sf f
più f
dim.
p
pp
p
p
cresc.
sf
p

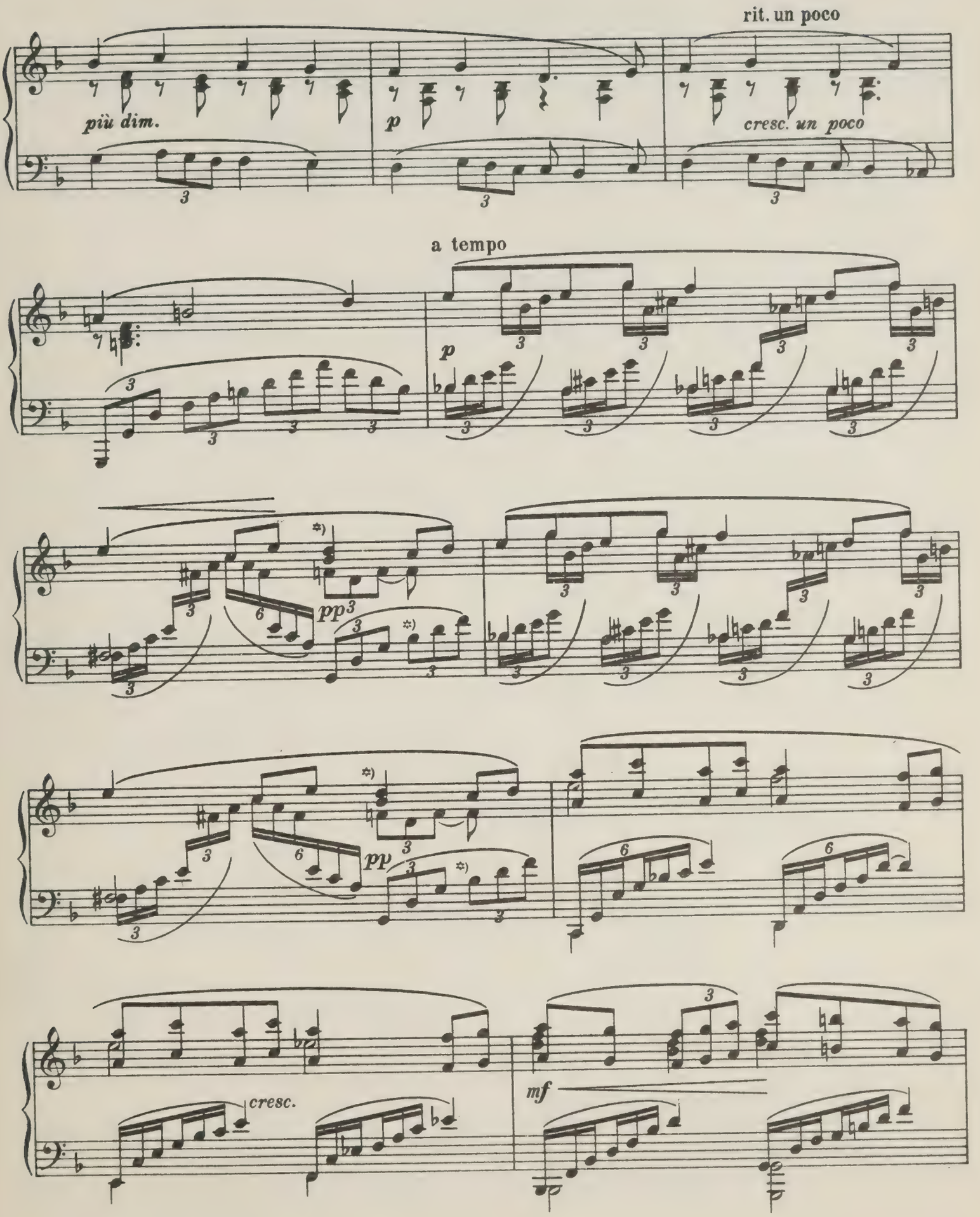

p
dim. molto
a tempo
pp
sf
pp
p
mf
p


mf
p
en diminuant
più dim.
meno mosso
pp armonioso
a tempo
pp

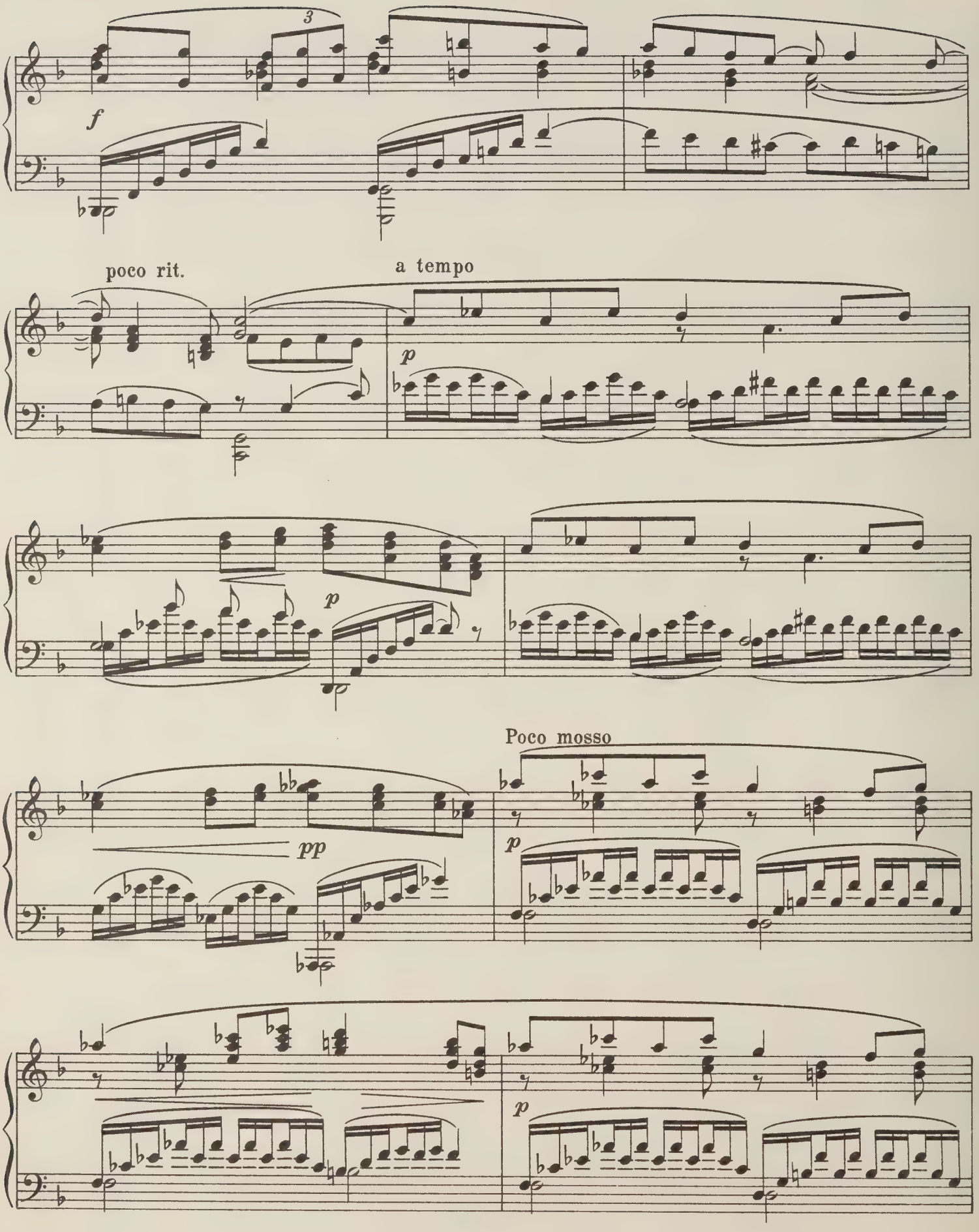

pp
cresc.
più cresc.
molto cresc.
rit.
a tempo
f
f
più f
dim.
p
pp
ppp

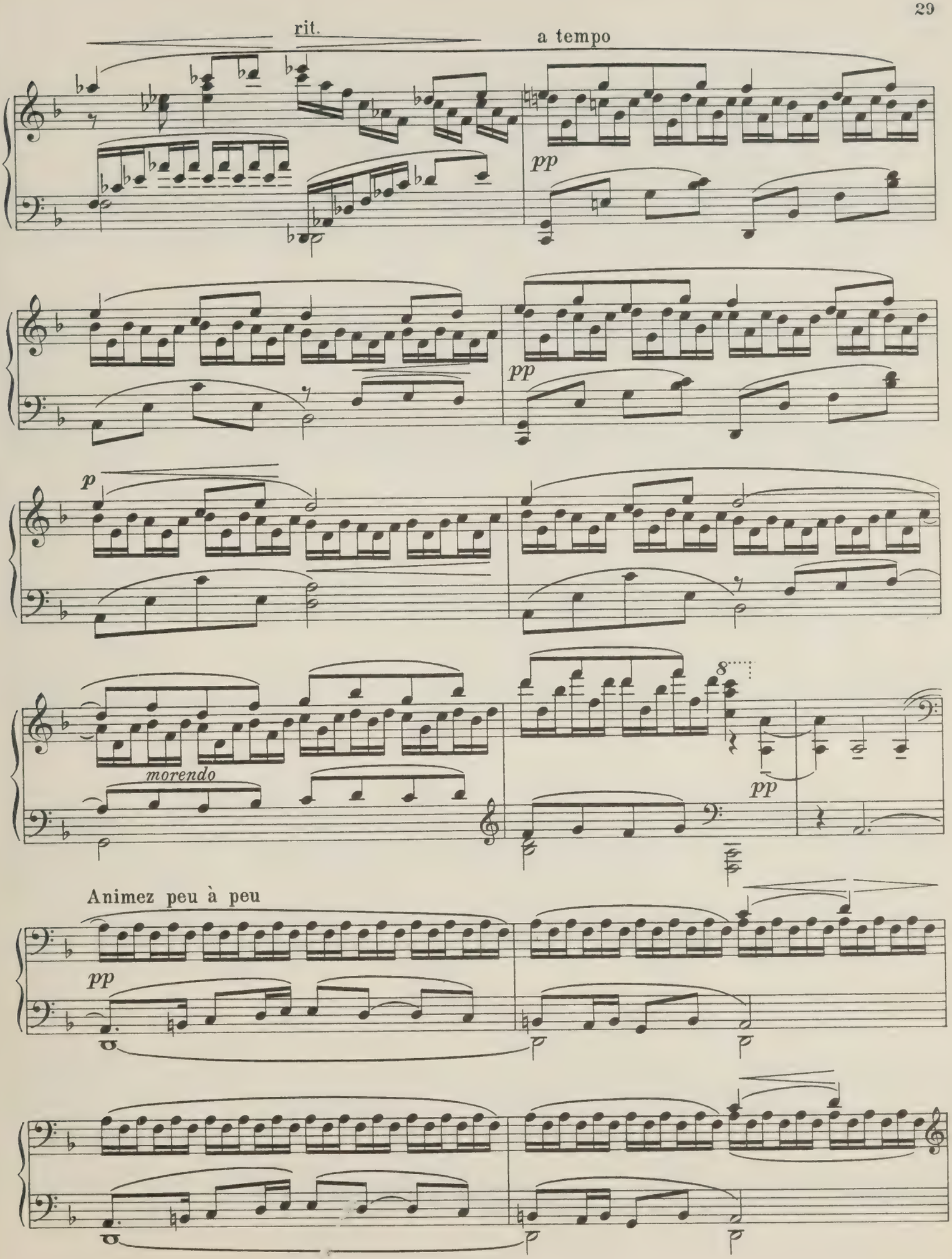
БАЛЛАДА BALLADE

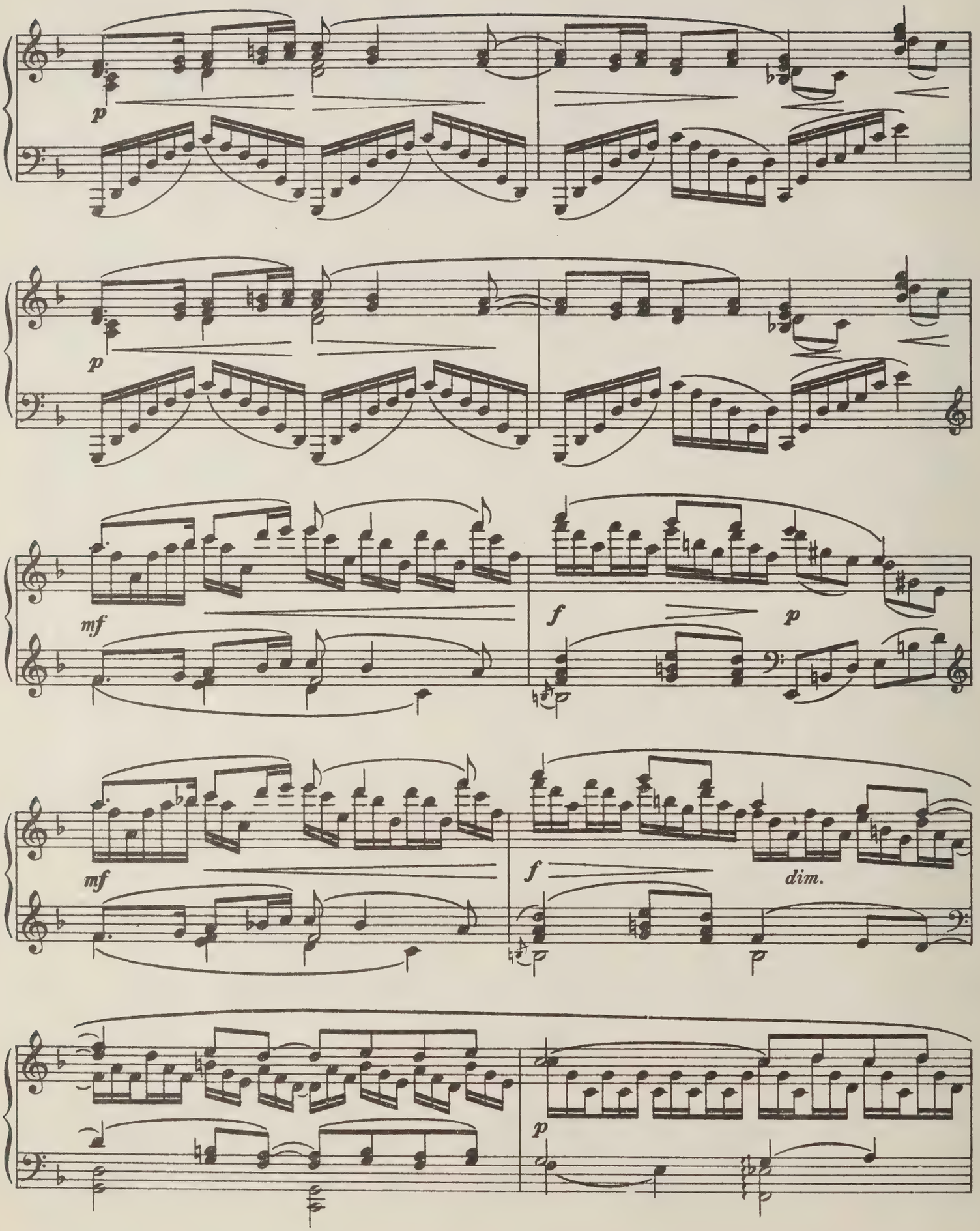


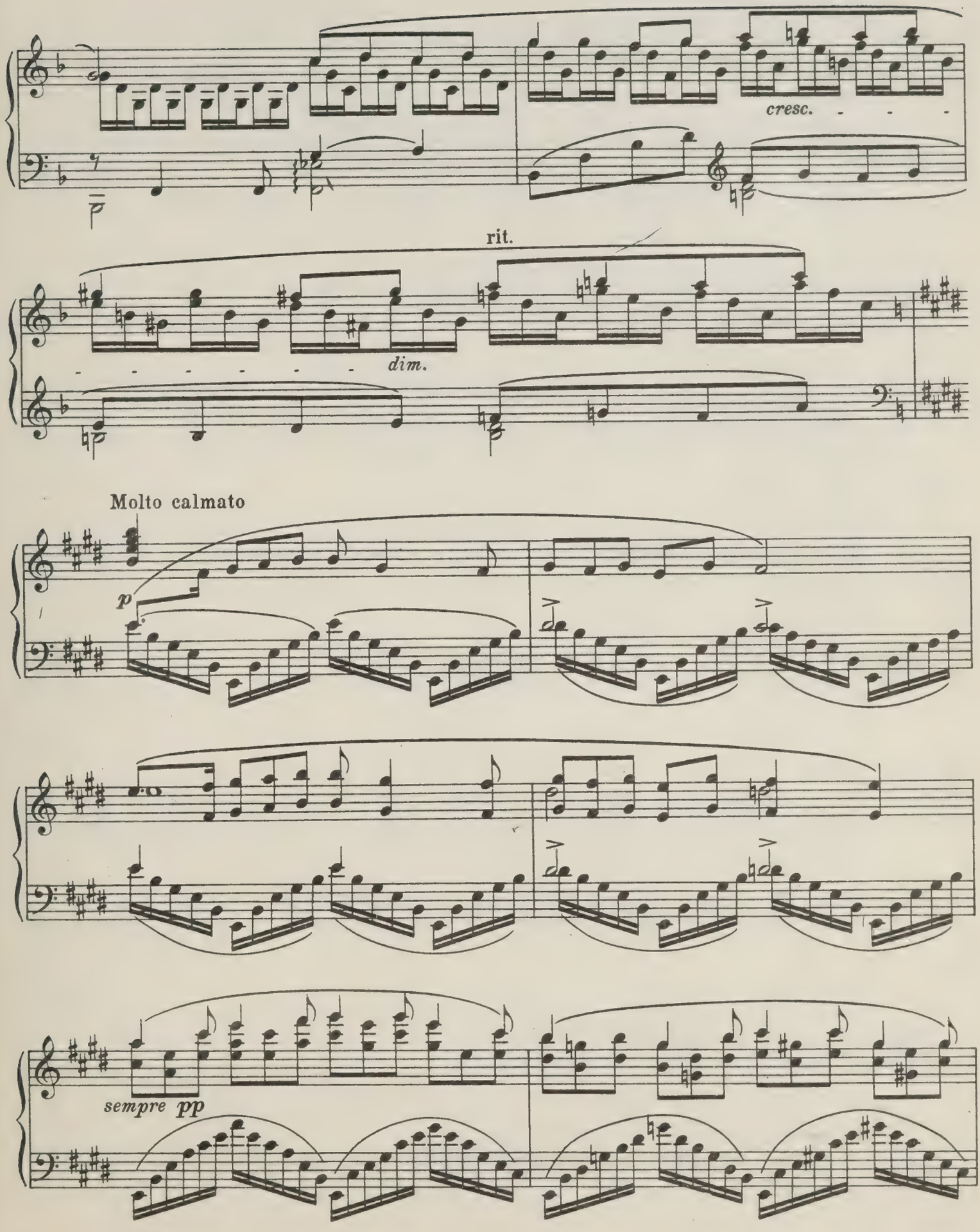


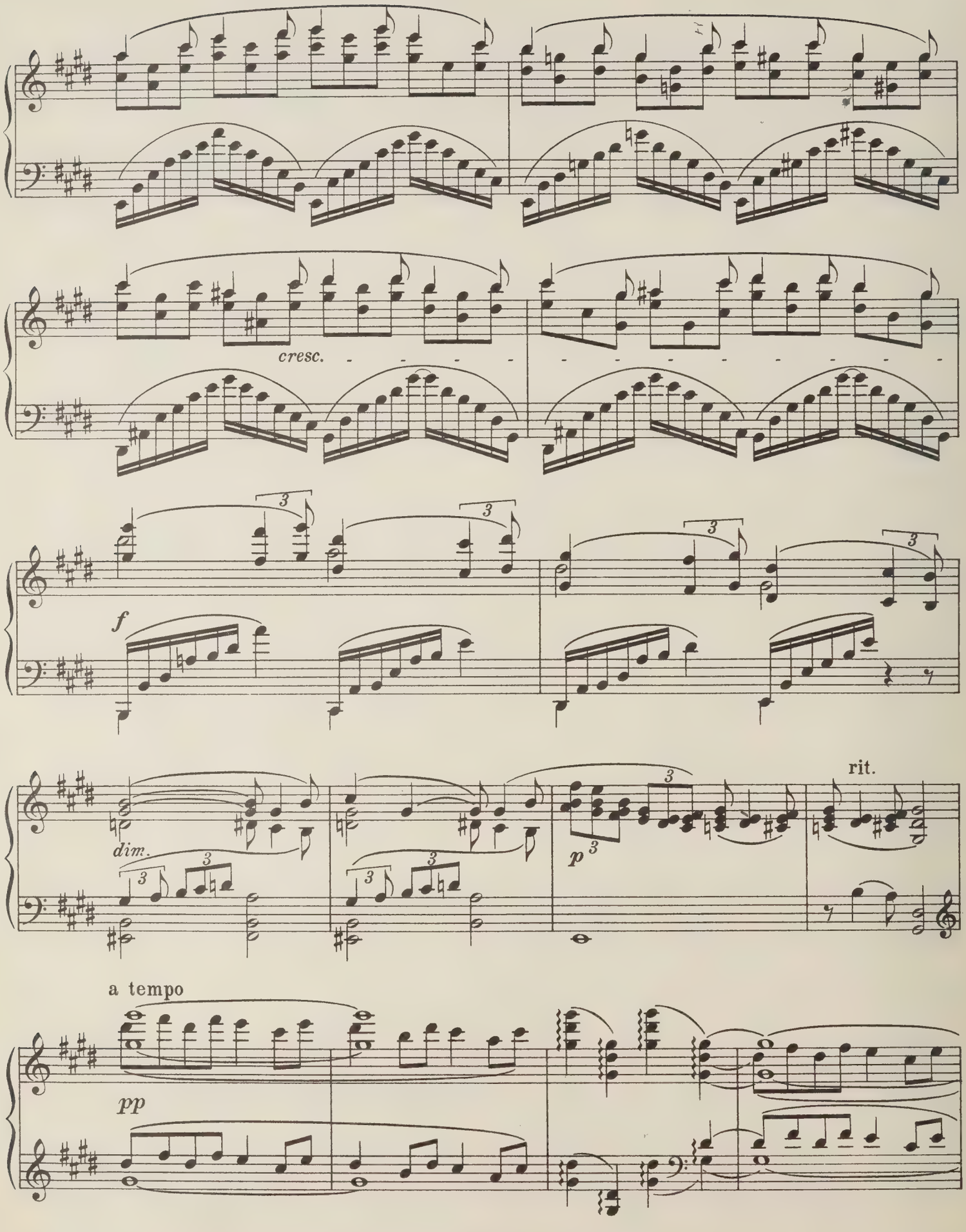
*) В издании Jober у *si* выставлены ♮ (бекары).

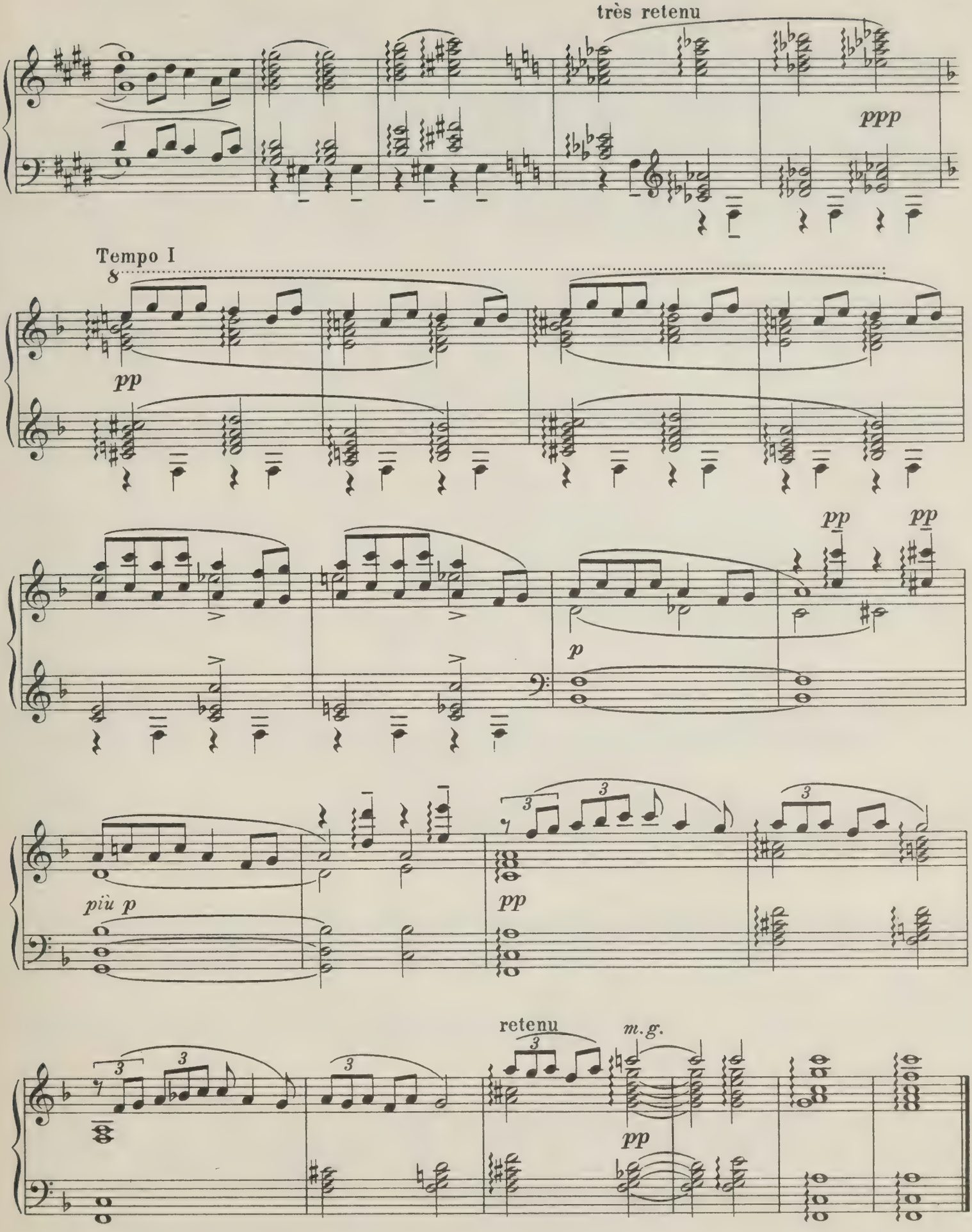

3
f
poco rit.
a tempo
p
p
pp
Poco mosso
p
p


rit.
a tempo
pp
pp
p
morendo
8
pp
Animez peu à peu
pp

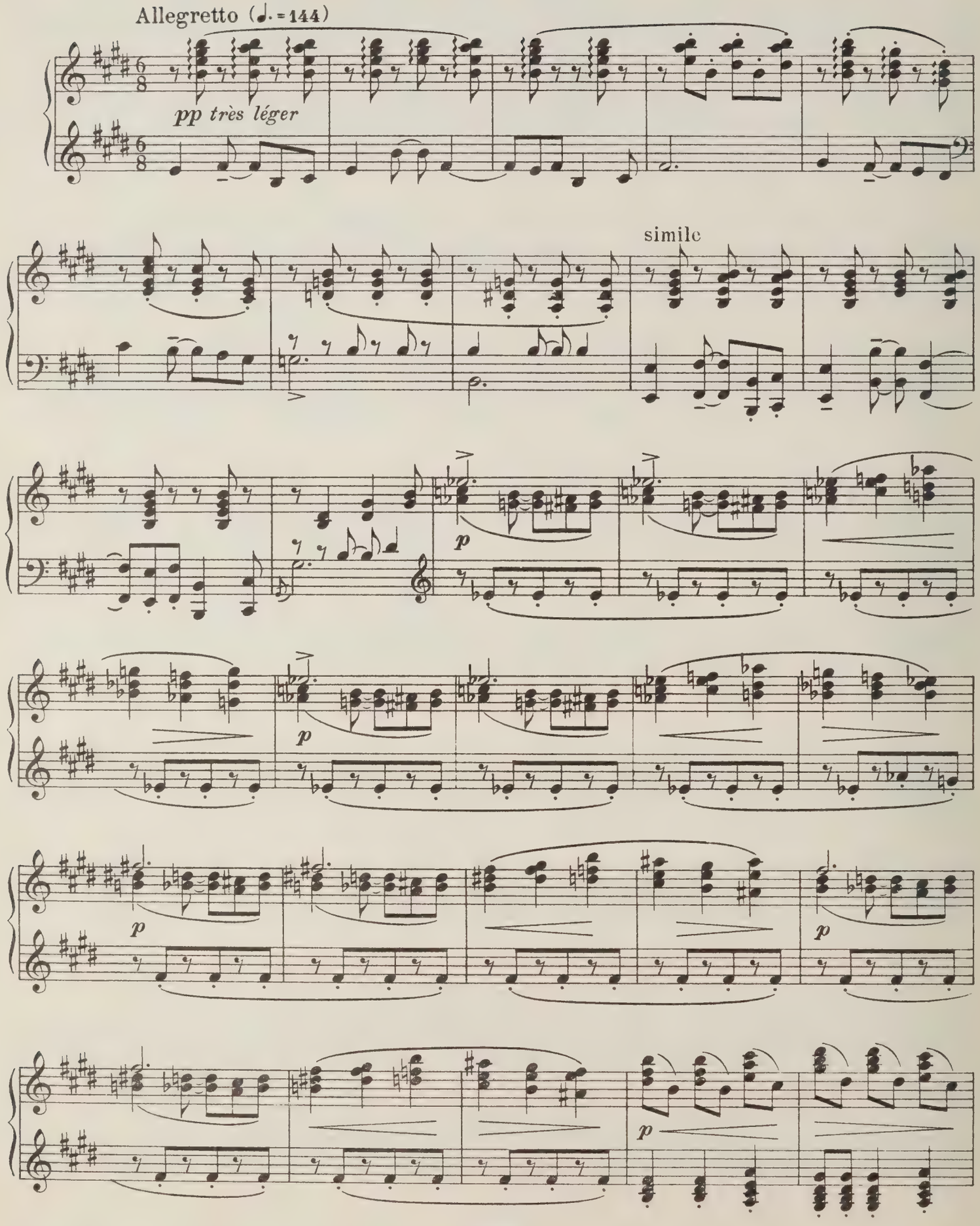

p
p
mf
f
p
mf
f
dim.
p

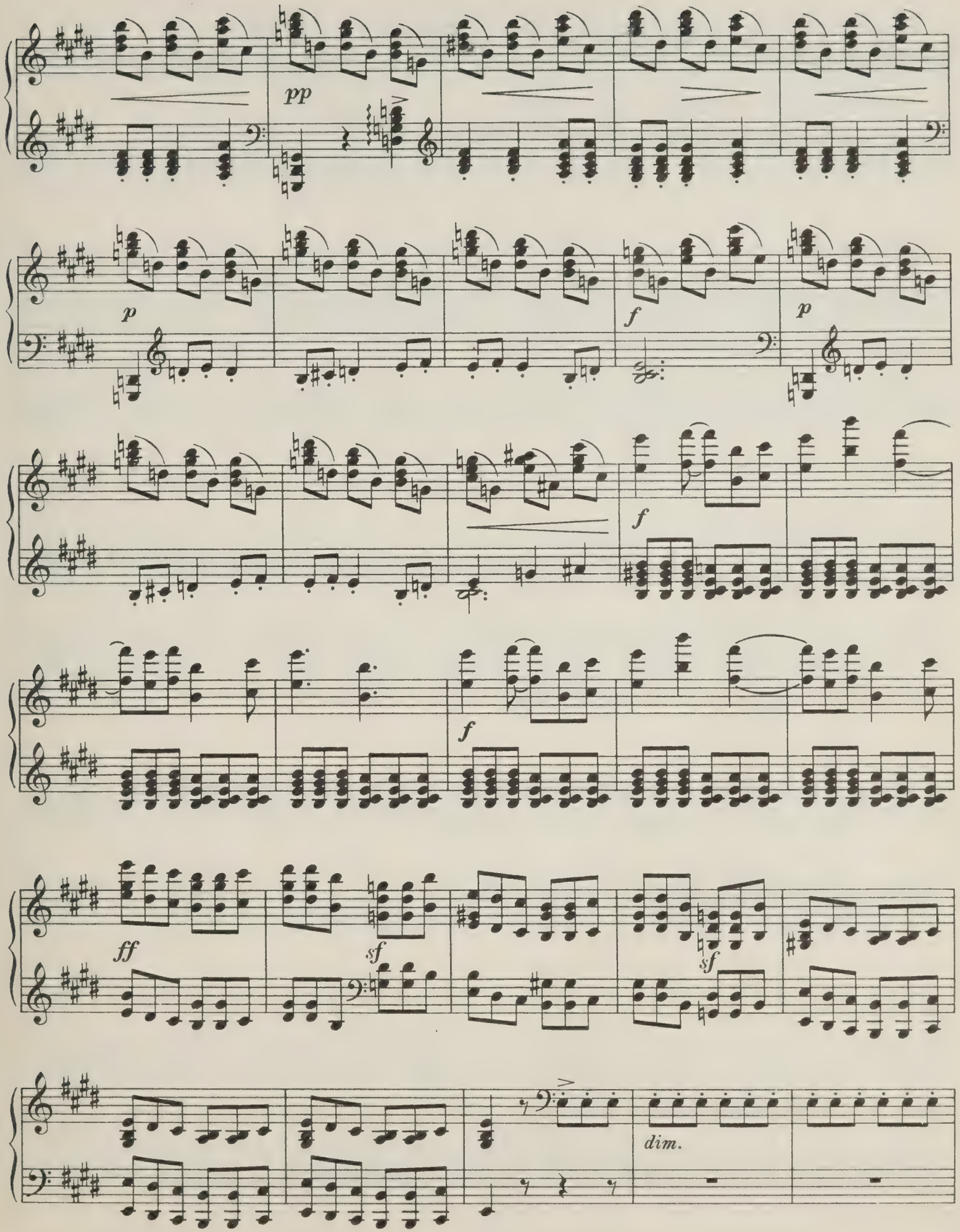

cresc.
rit.
dim.
Molto calmato
p
sempre pp

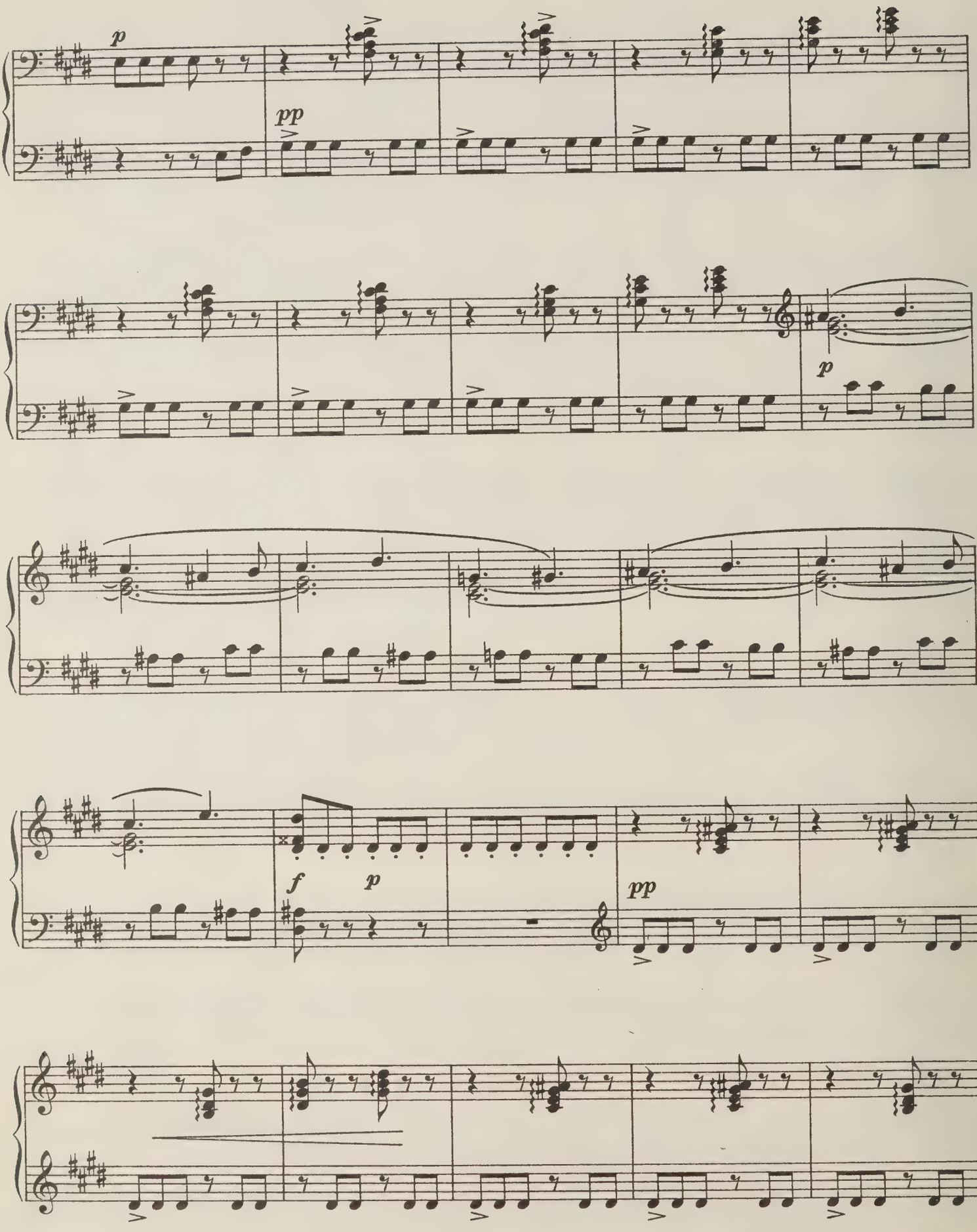

cresc.
f
dim.
p
rit.
a tempo
pp

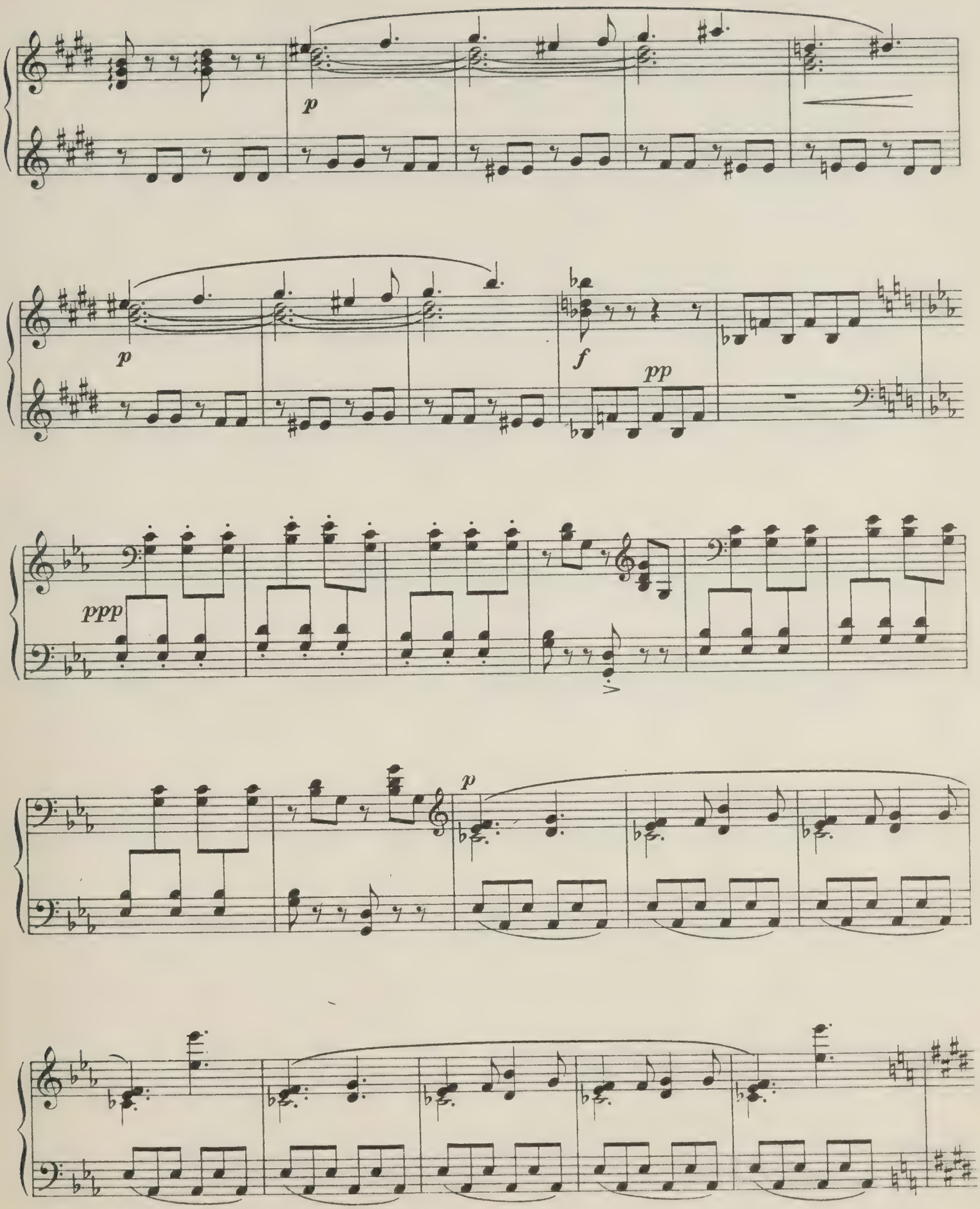

très retenu
ppp
Tempo I
pp
pp
pp
p
più p
pp
retenu
m.g.
pp

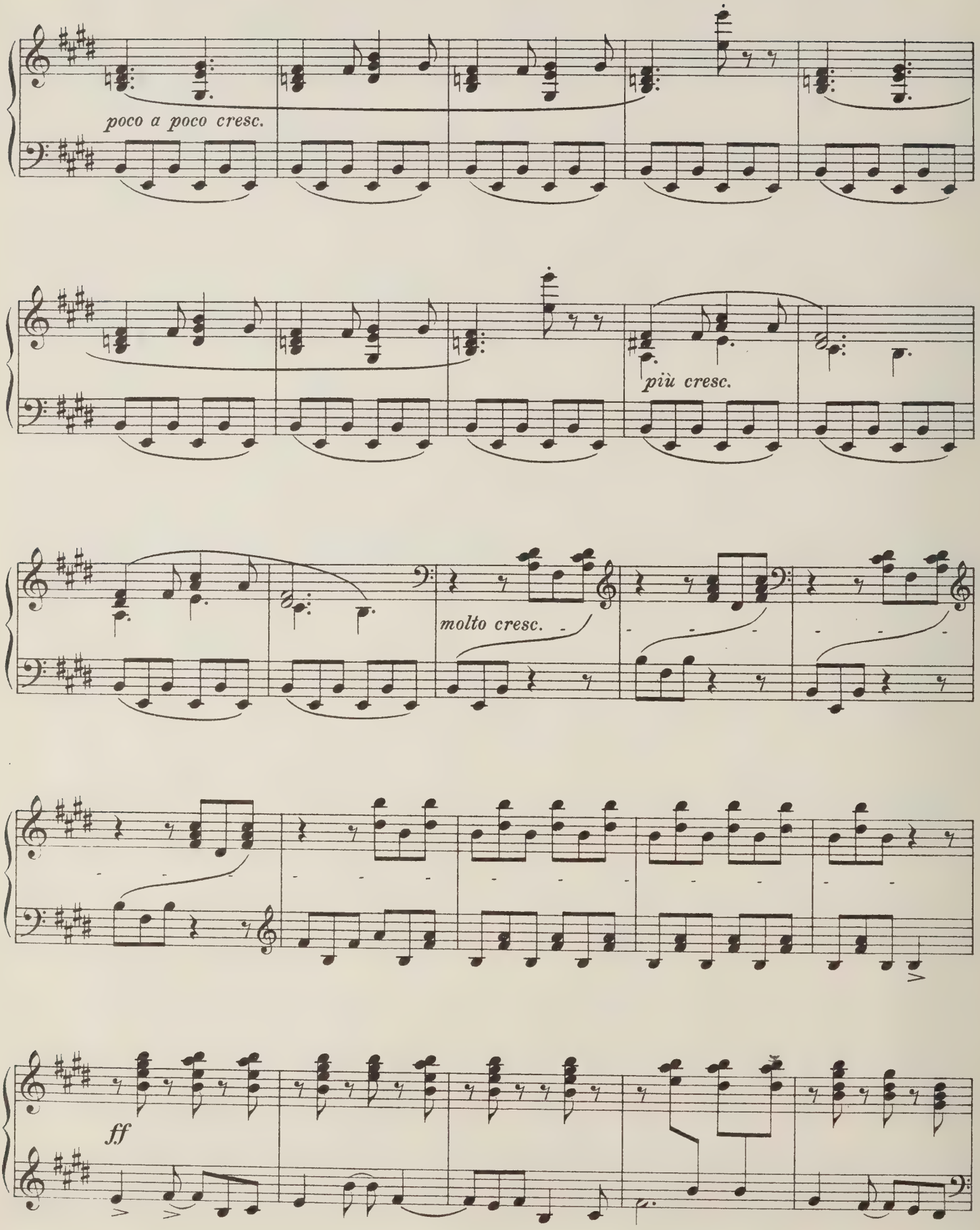
ТАНЕЦ DANSE

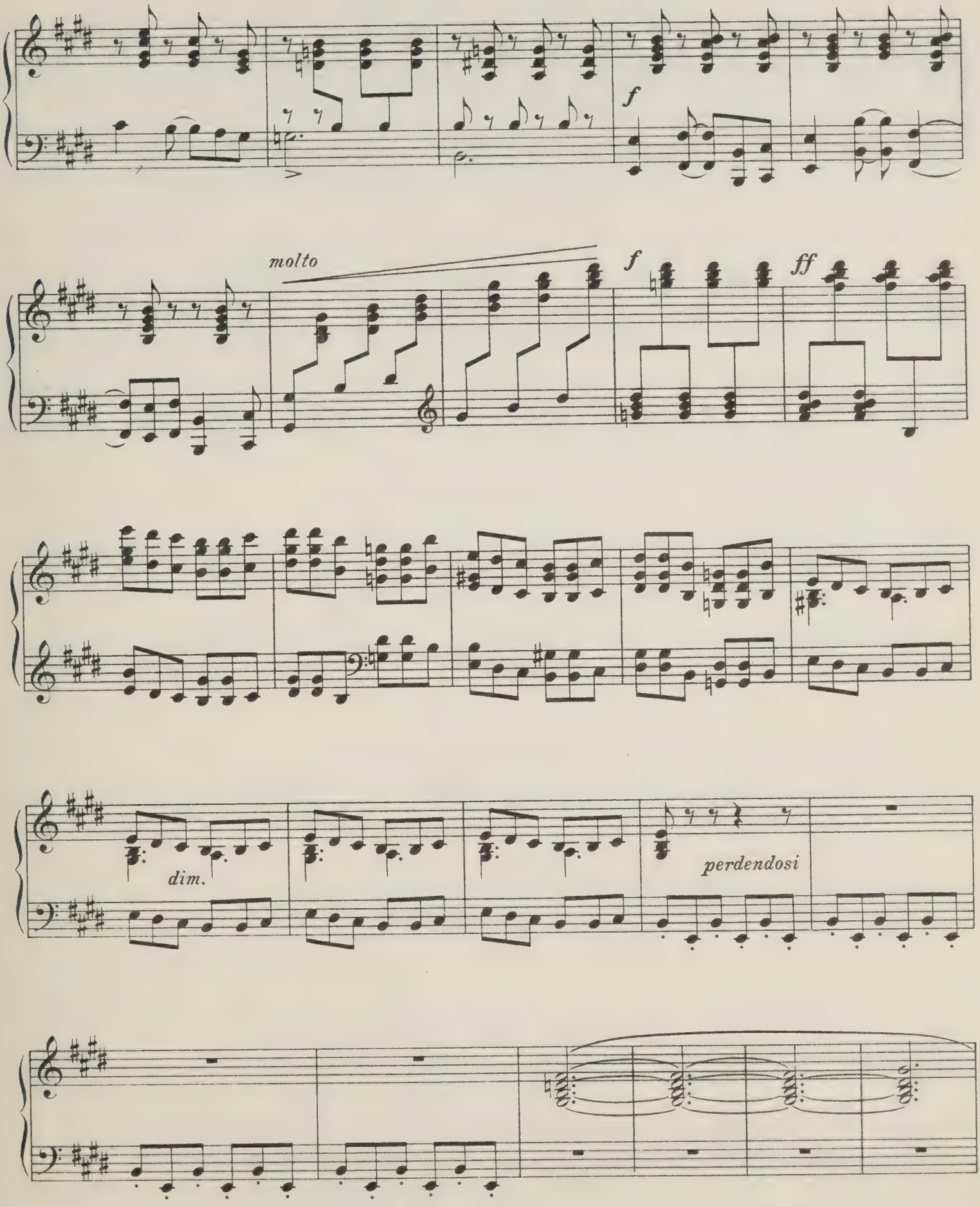


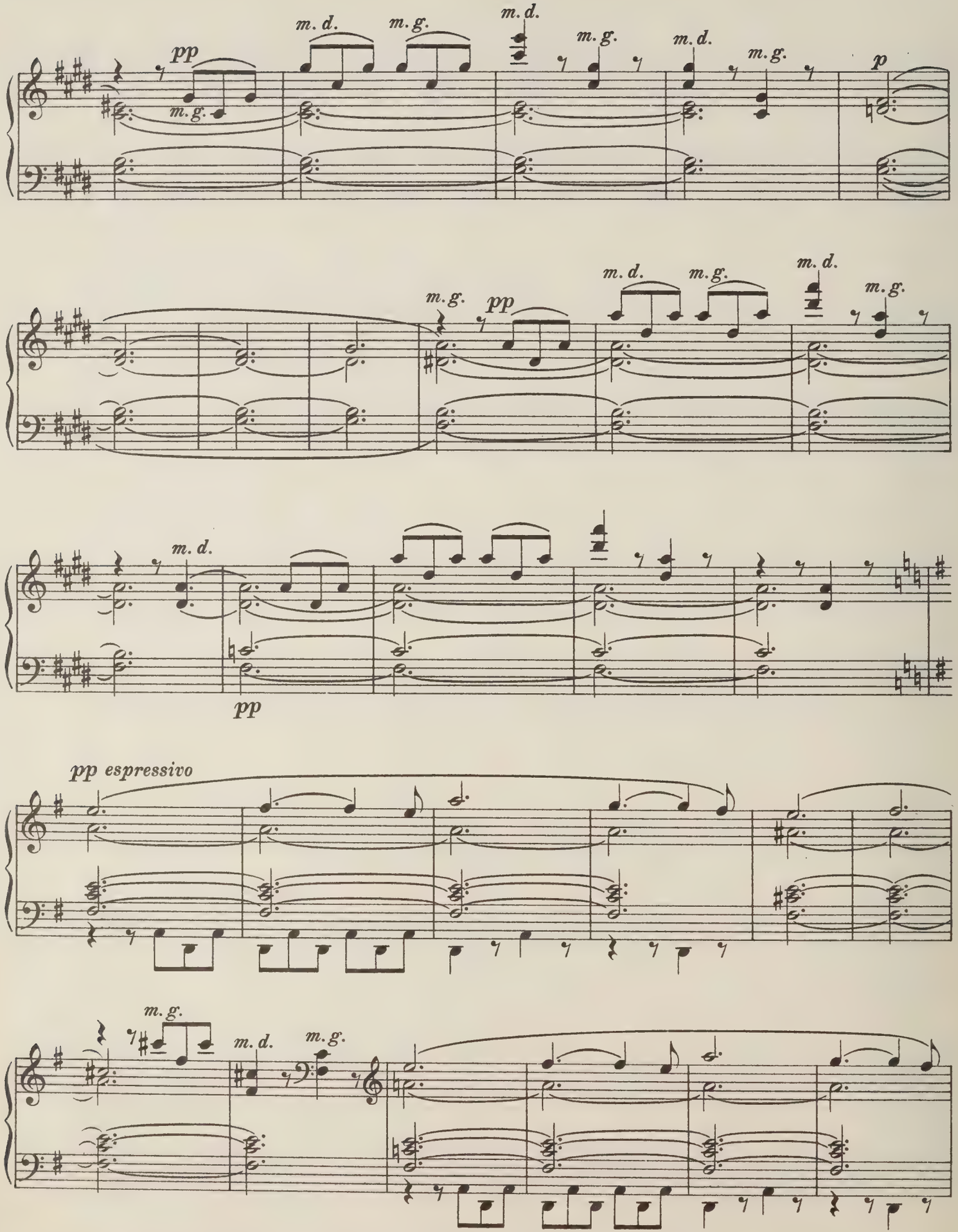

pp
p
f
p
f
f
ff
sf
sf
dim.

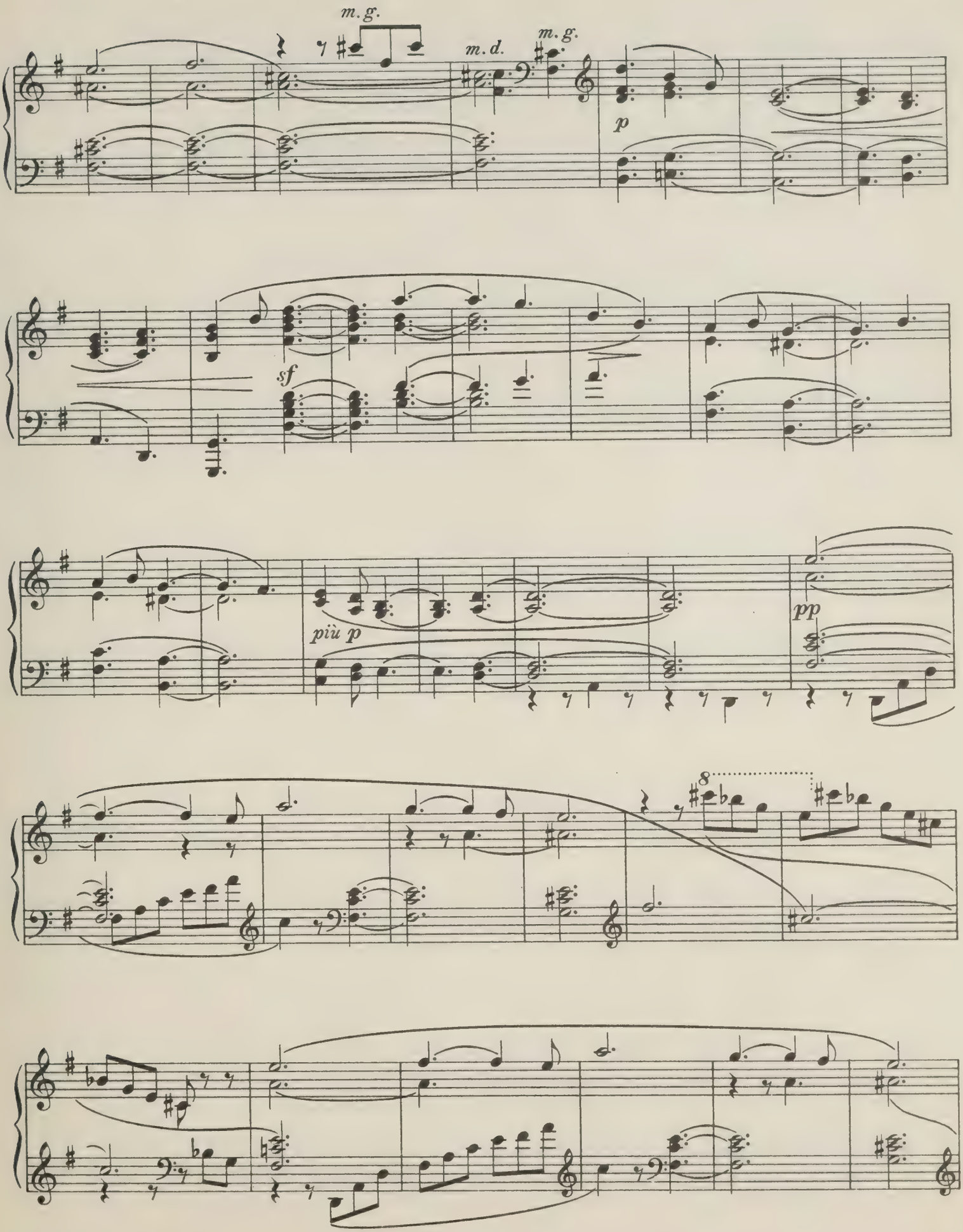

p
pp
p
f
p
pp

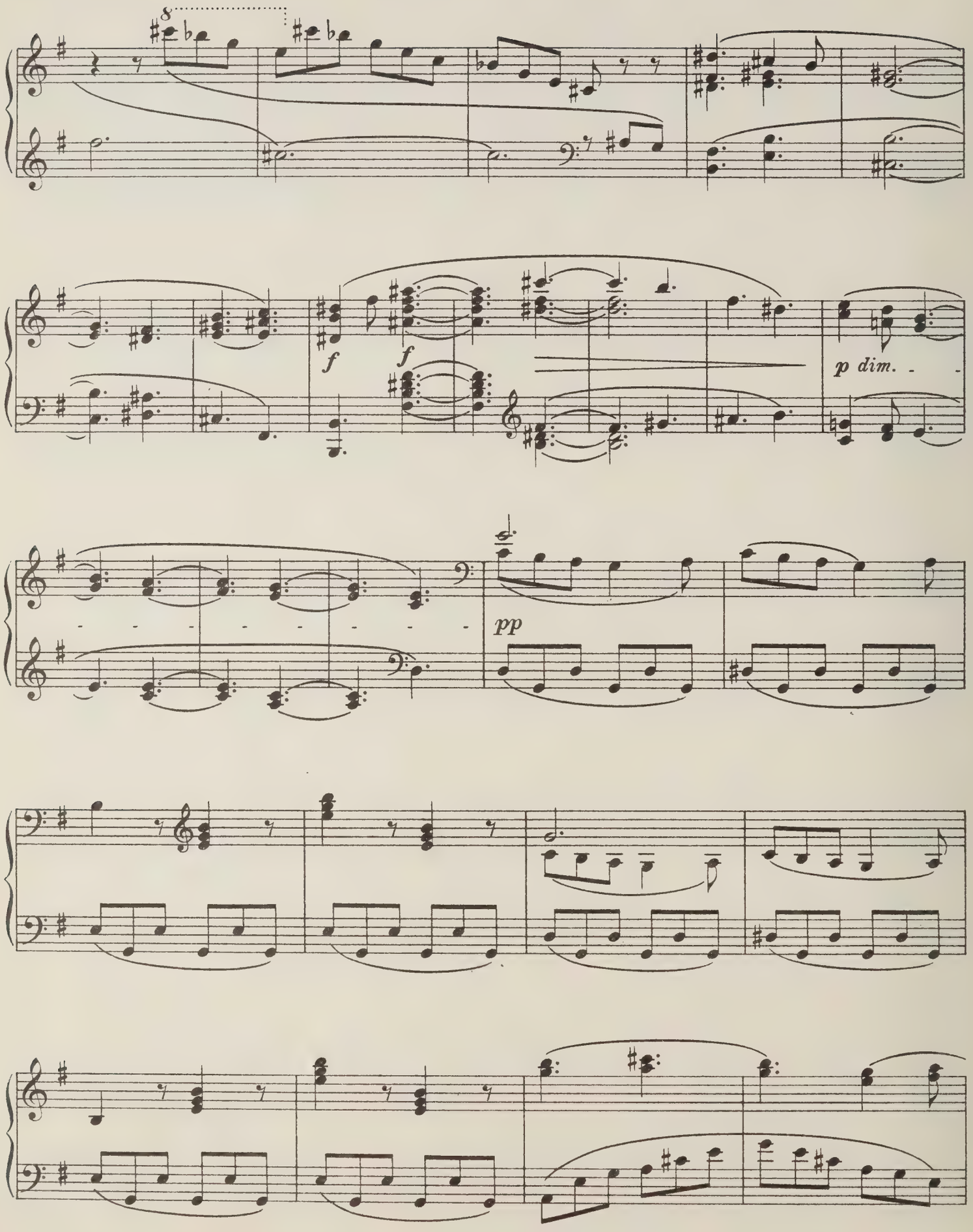

p
p
f
pp
ppp
p

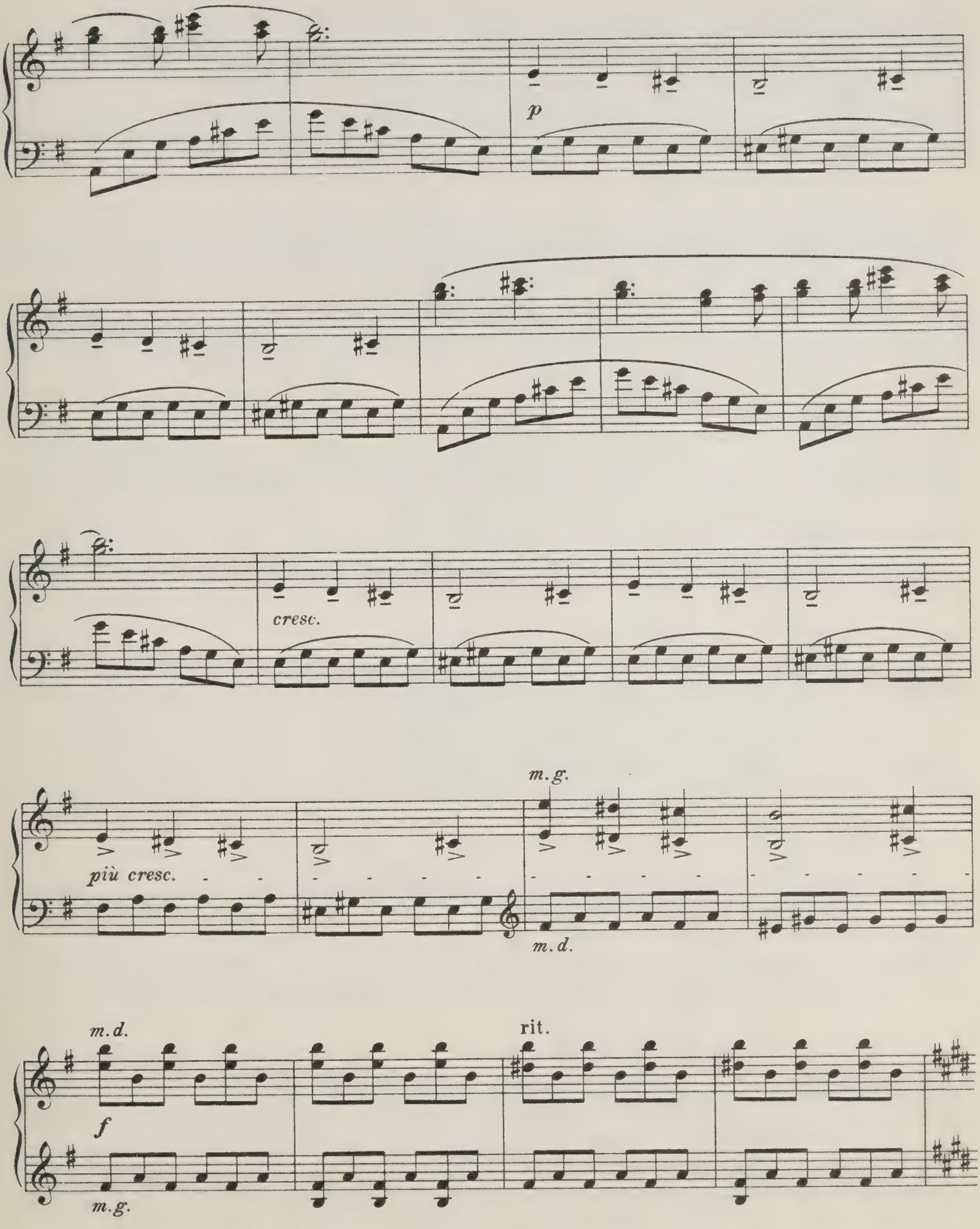

poco a poco cresc.
più cresc.
molto cresc.
ff

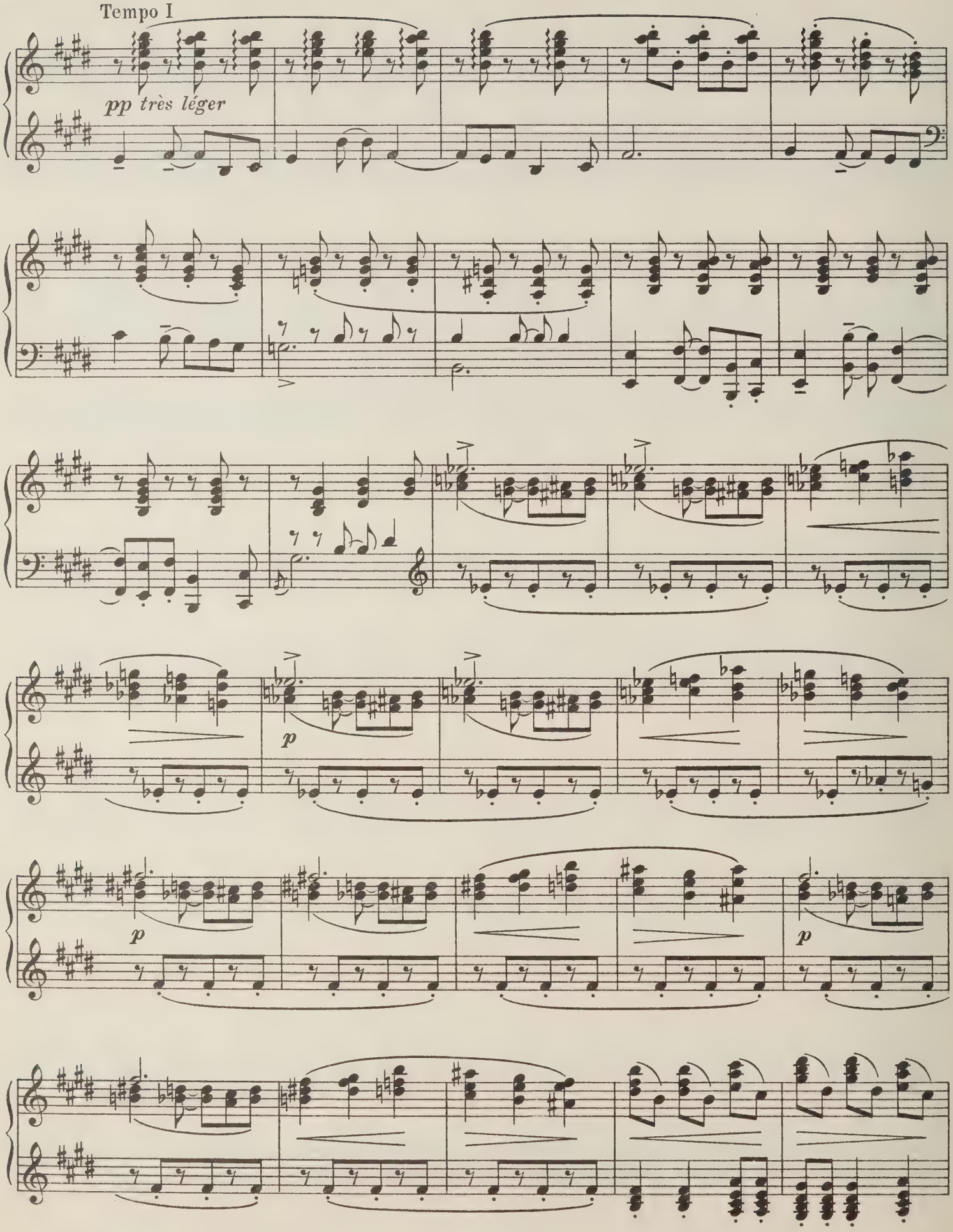

f
molto
f
ff
dim.
perdendosi

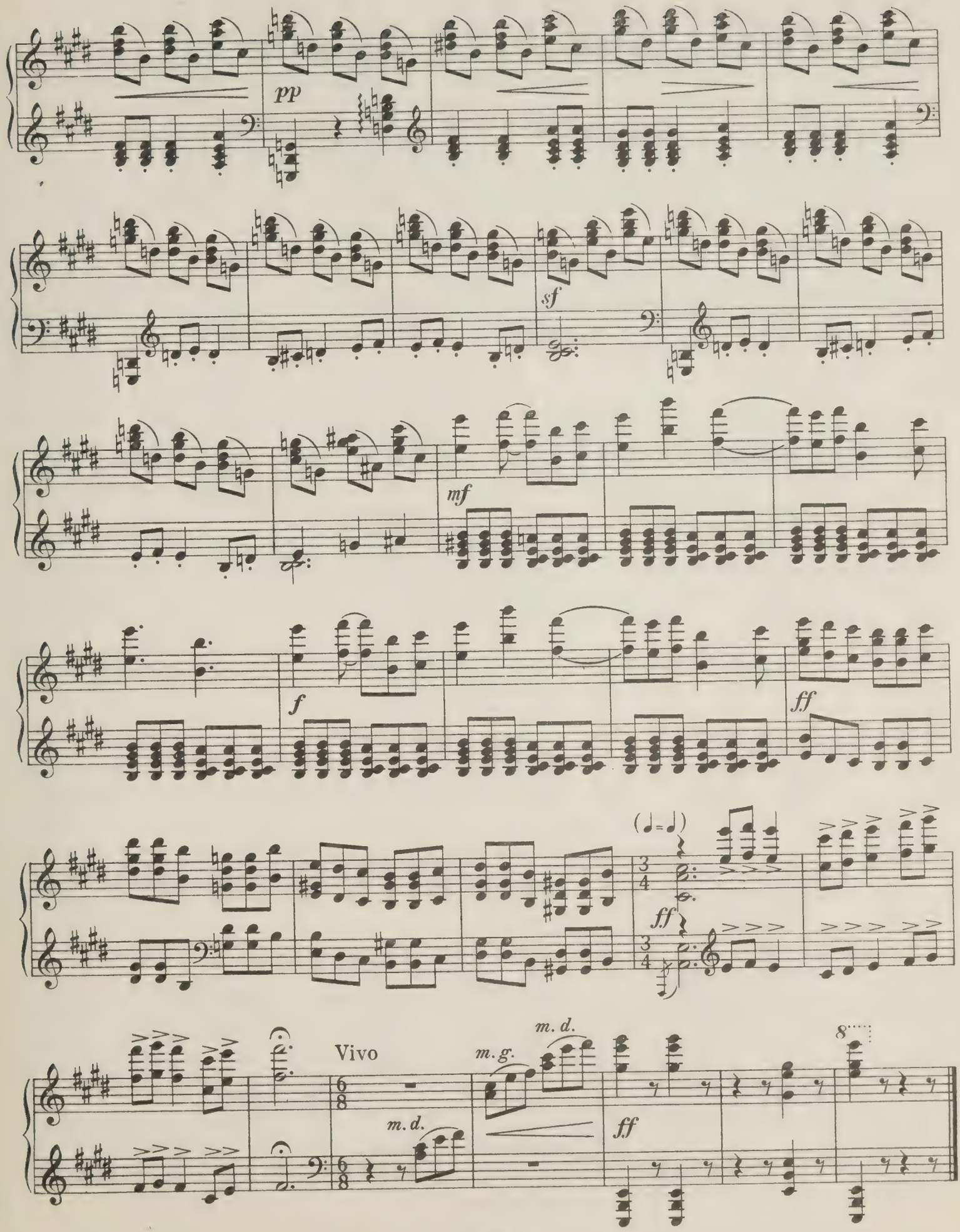

pp
m. d.
m. g.
m. d.
m. g.
m. d.
m. g.
p
m. g.
pp
m. d.
m. g.
m. d.
m. g.
m. d.
pp
pp espressivo
m. g.
m. d.
m. g.


m.g.
m.d.
m.g.
p
sf
più p
pp
8

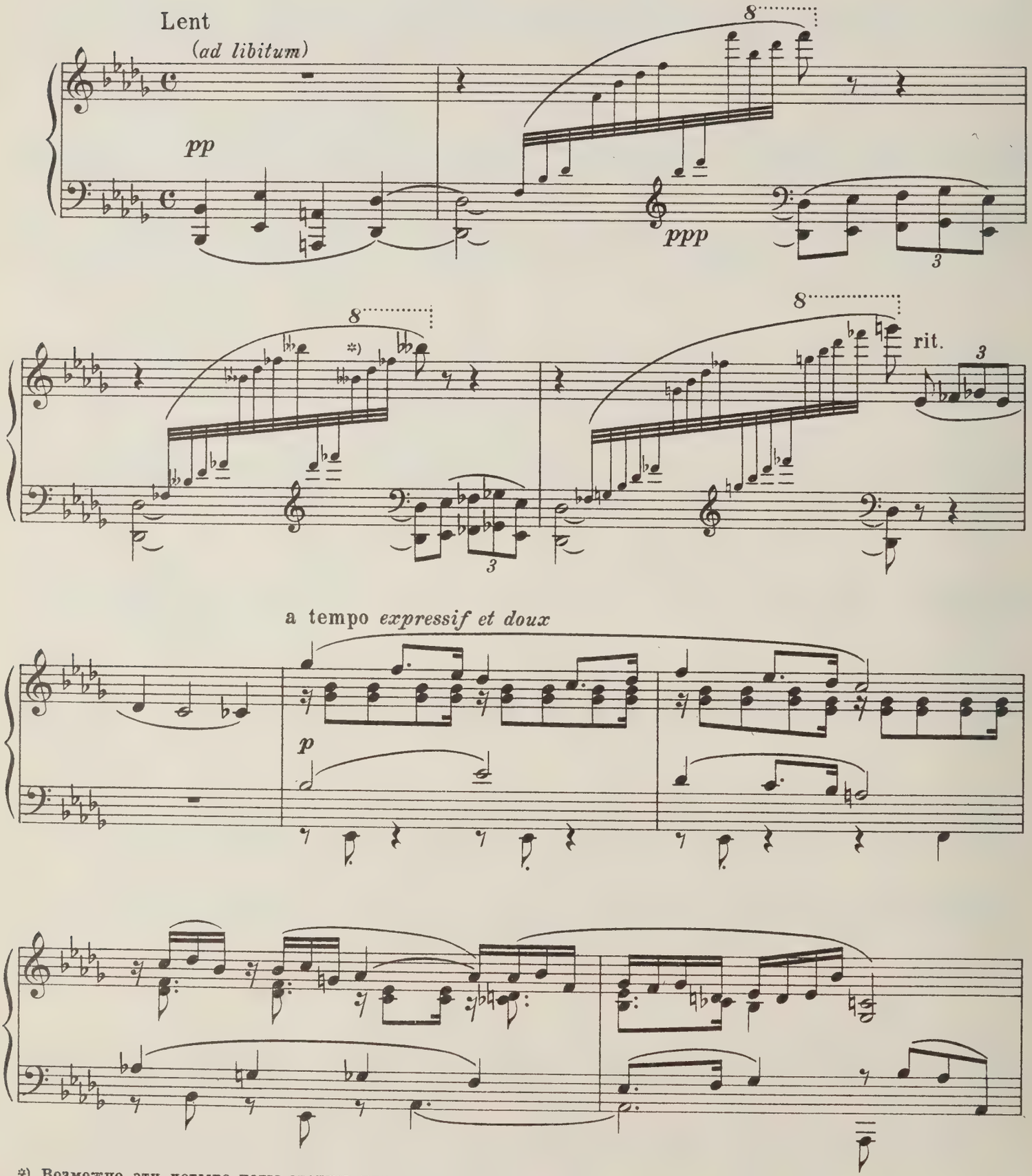

8
f
f
p dim.
pp


p
cresc.
più cresc.
m.g.
m.d.
m.d.
rit.
f
m.g.

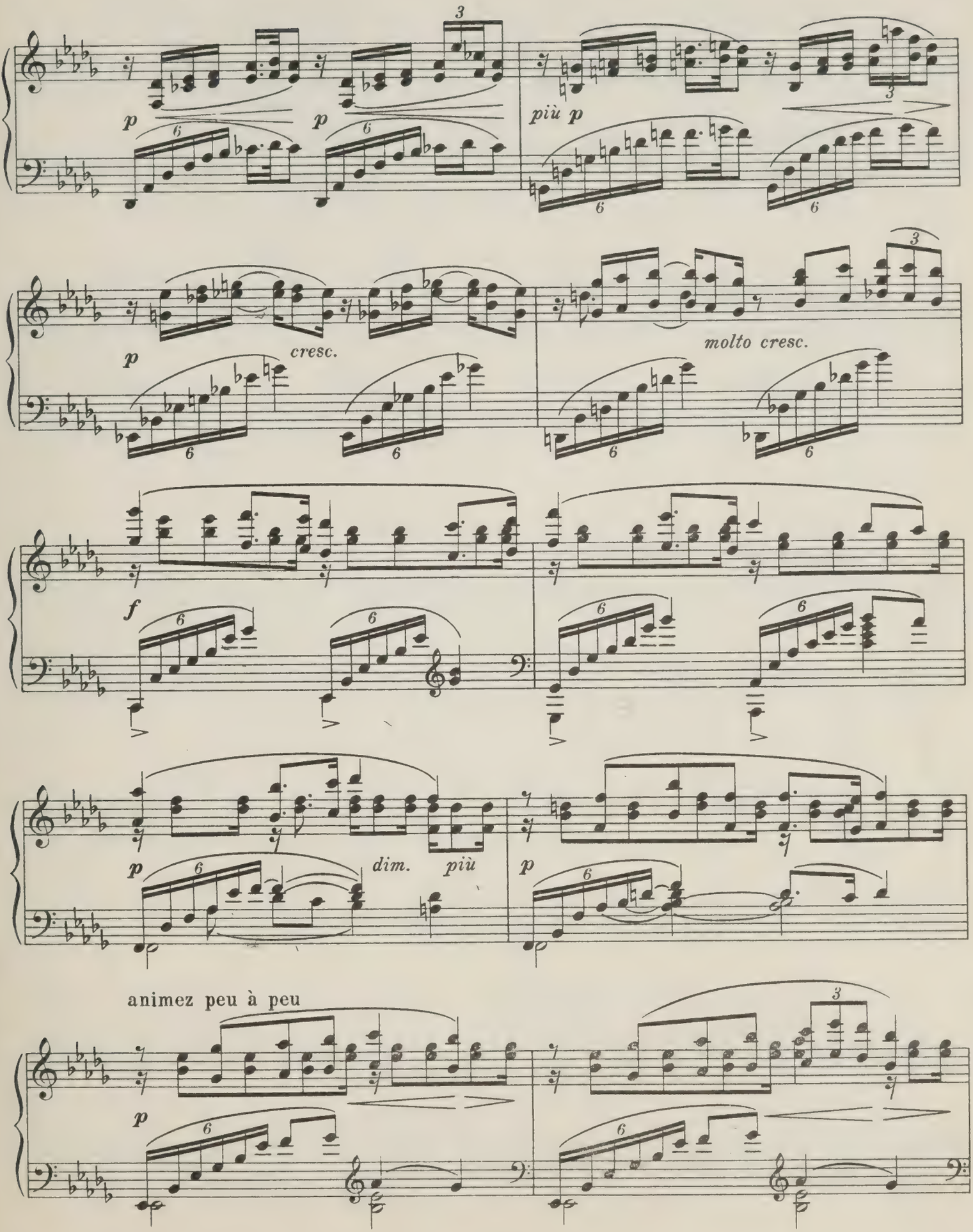

Tempo I
pp très léger
p
p
p

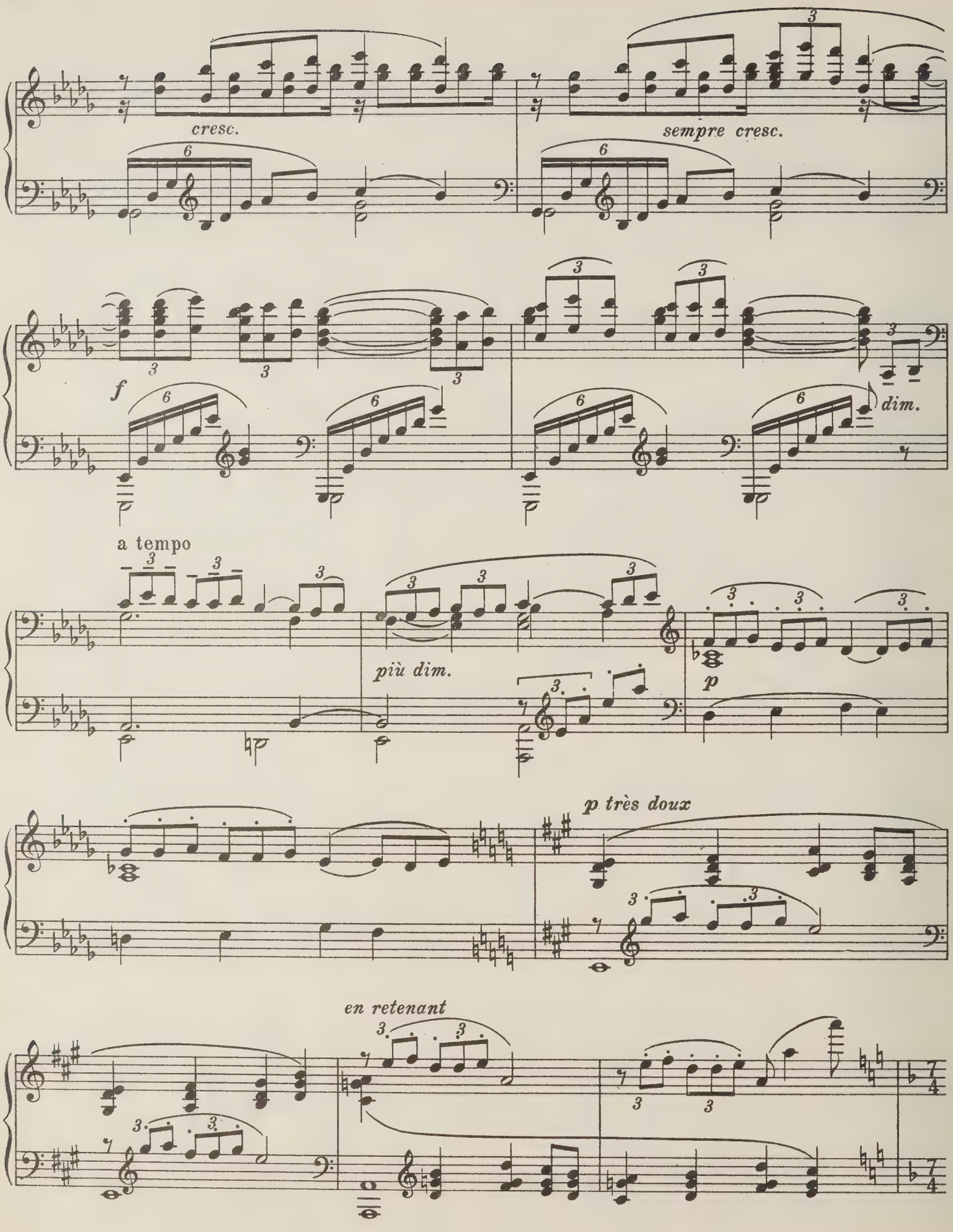

pp
sf
mf
f
ff
(♩=♩)
ff
Vivo
m. g.
m. d.
m. d.
ff
8

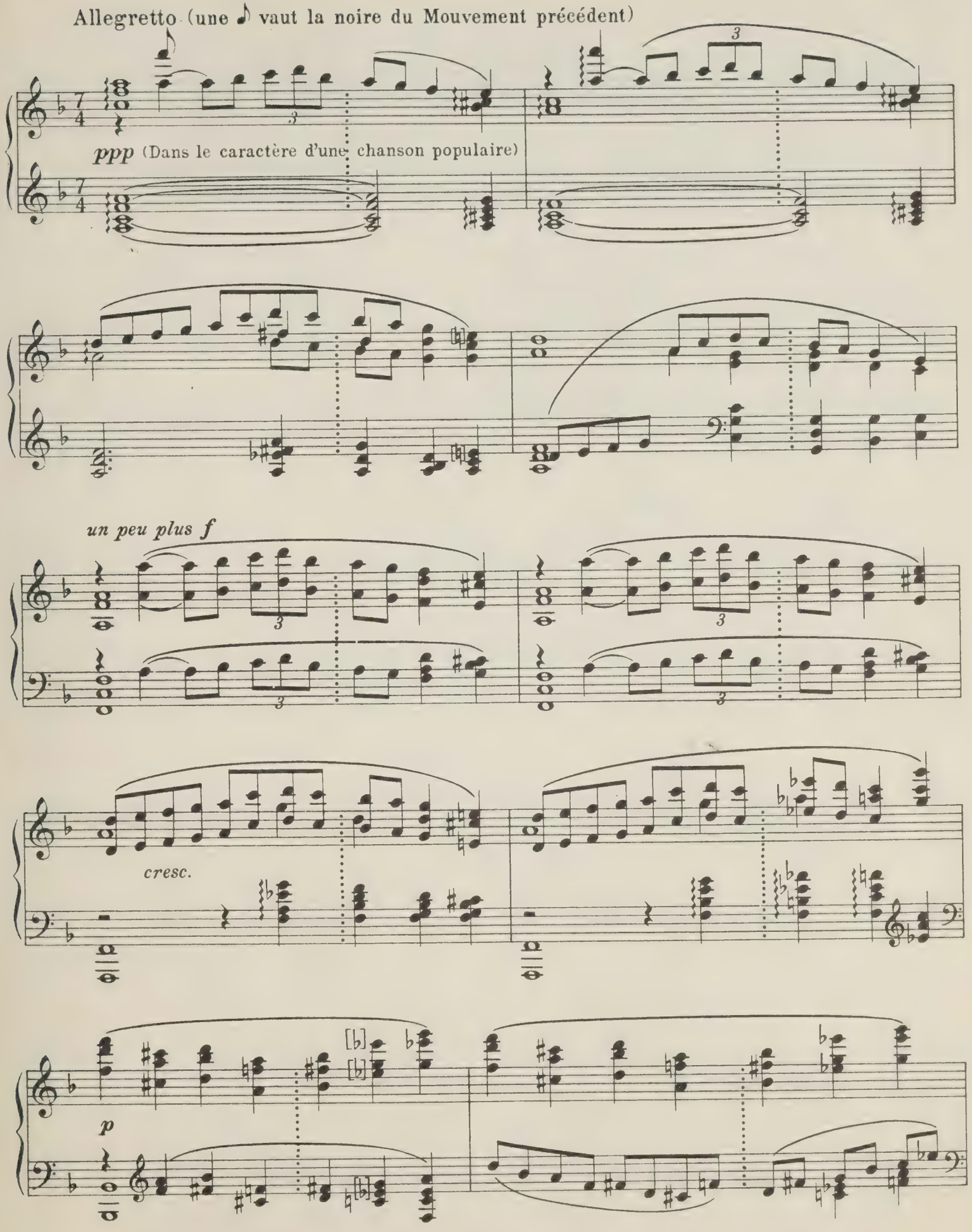
НОКТЮРН NOCTURNE

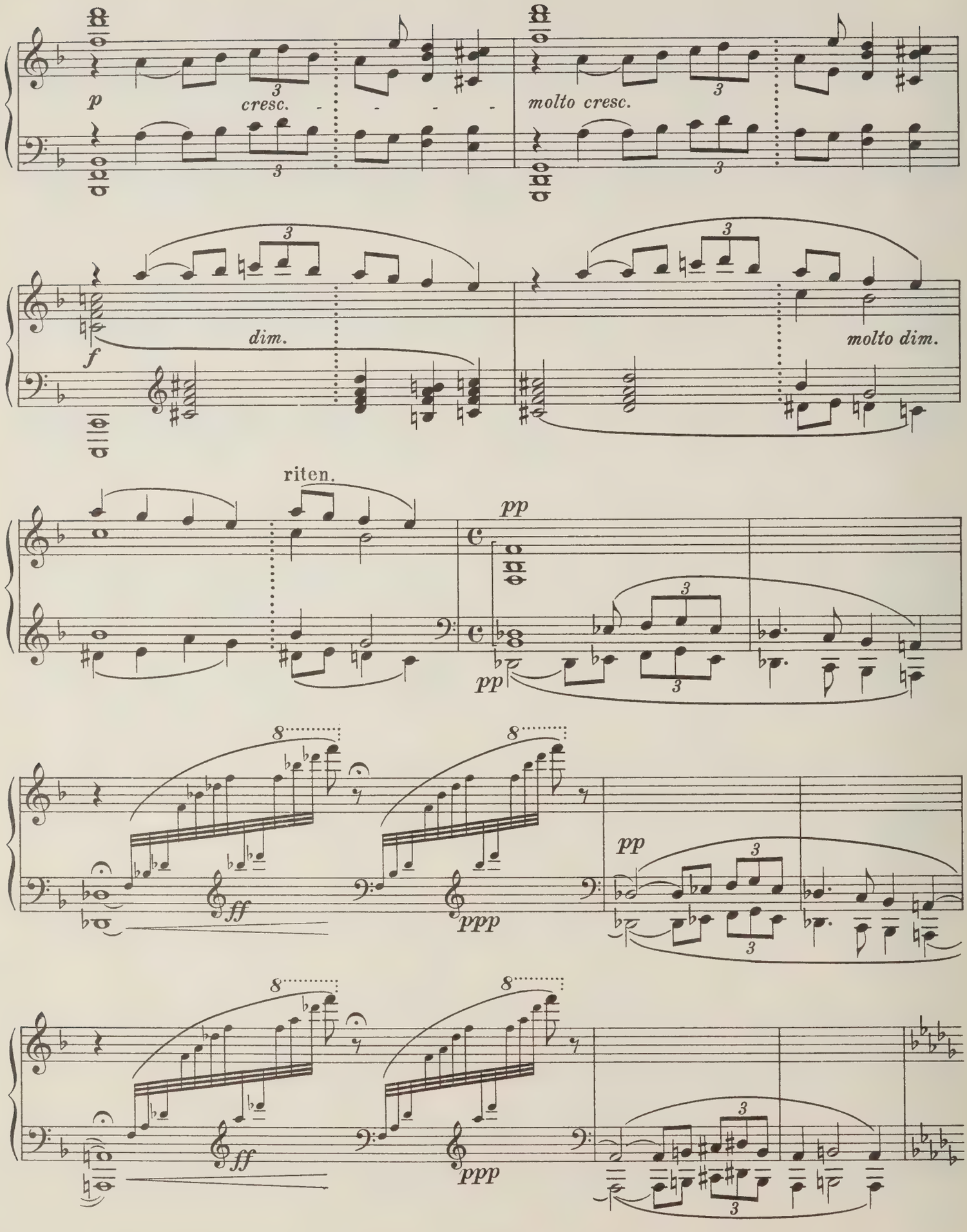


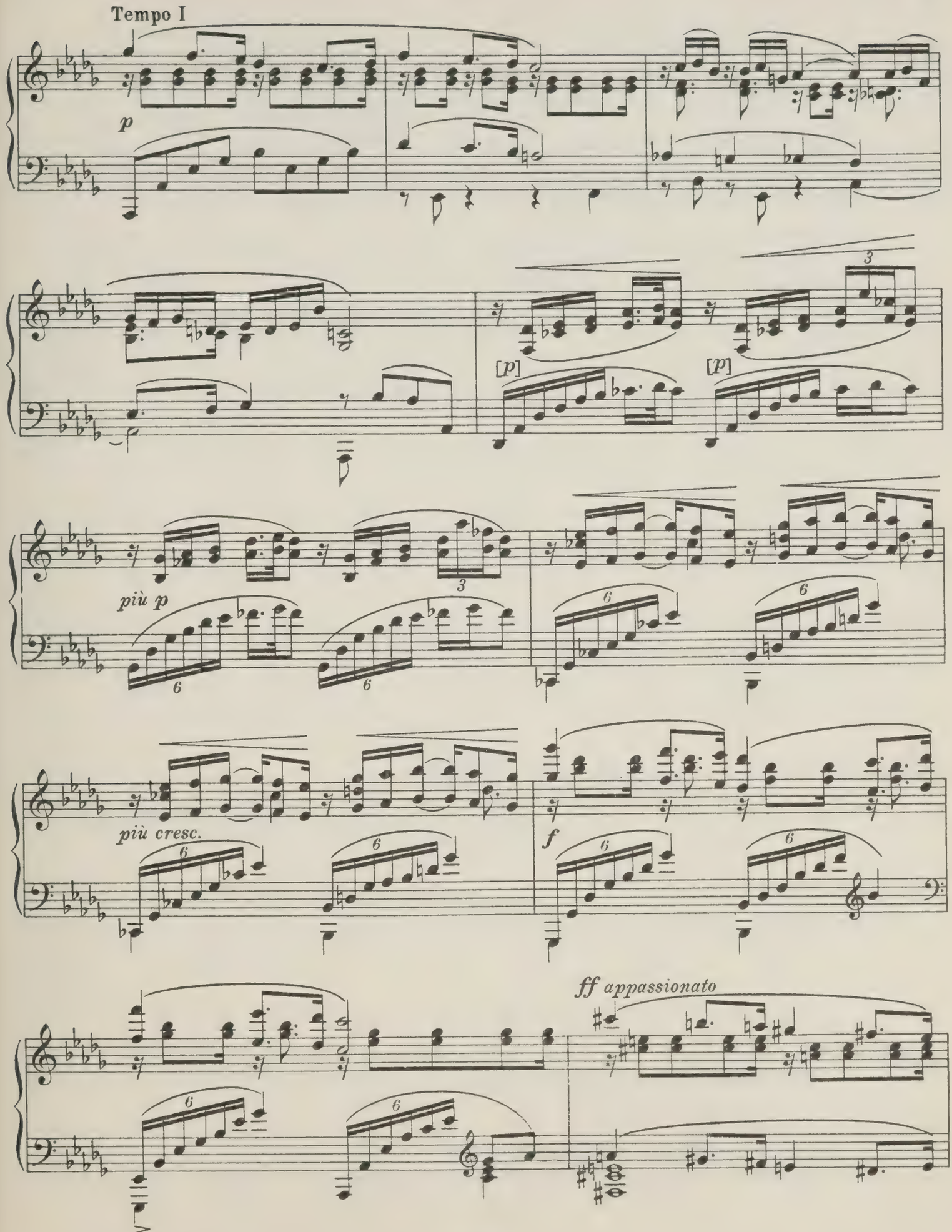
*) Возможно эти четыре ноты следует играть на октаву выше.

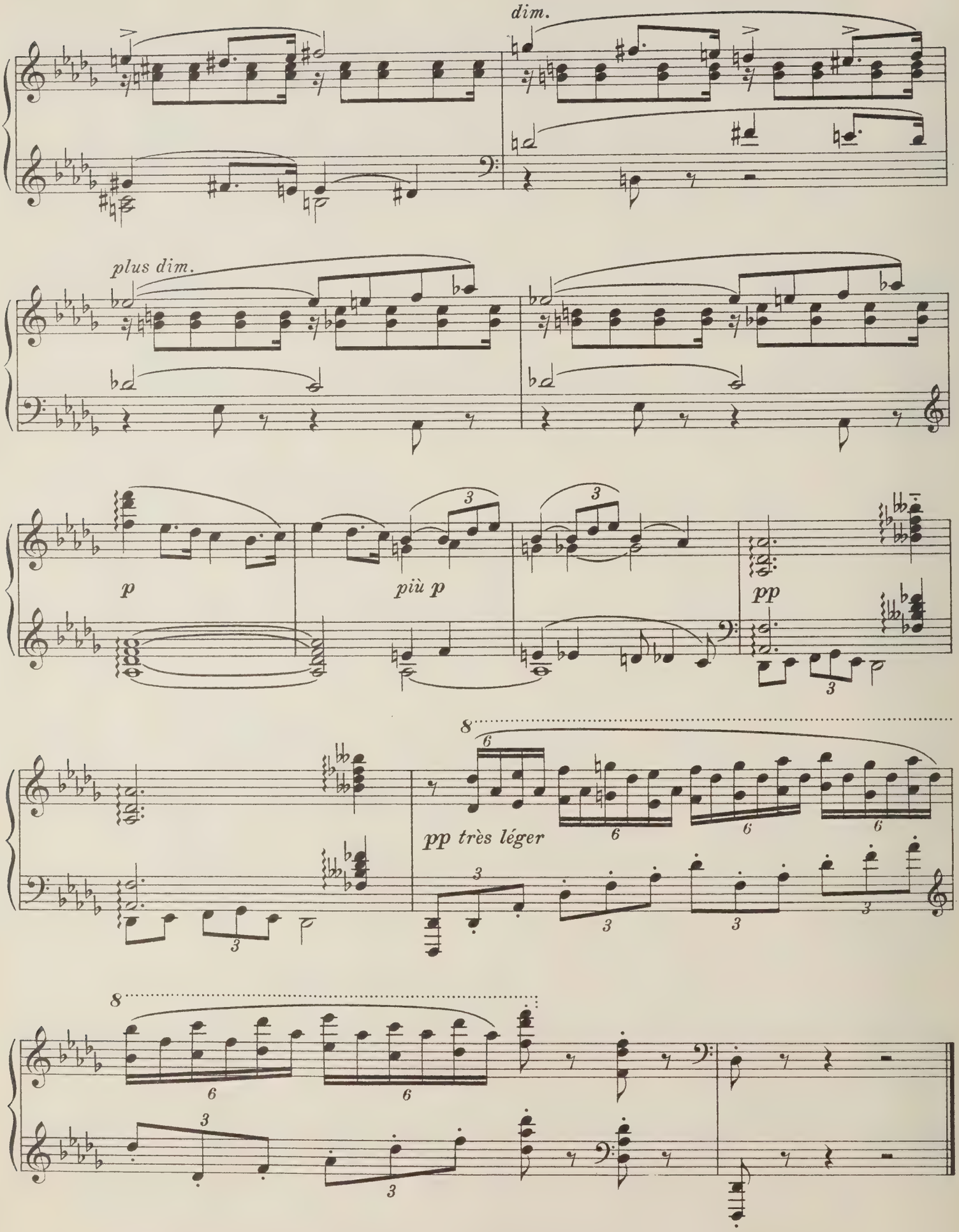

p
p
più p
cresc.
molto cresc.
f
dim.
più
p
animez peu à peu
p


cresc.
sempre cresc.
f
dim.
a tempo
più dim.
p
p très doux
en retenant

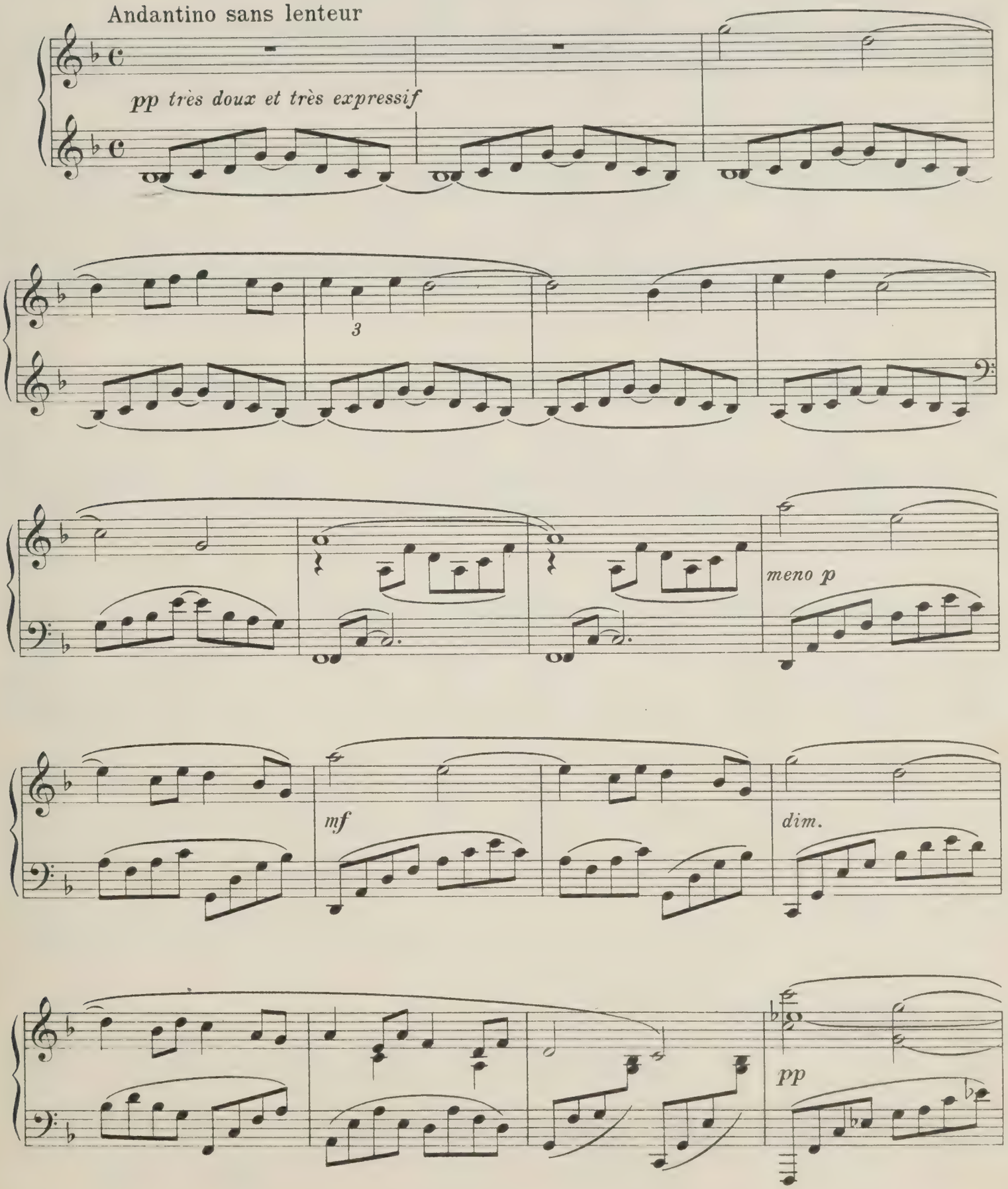

Allegretto (une ♪ vaut la noire du Mouvement précédent)
ppp (Dans le caractère d'une chanson populaire)
un peu plus f
cresc.
p

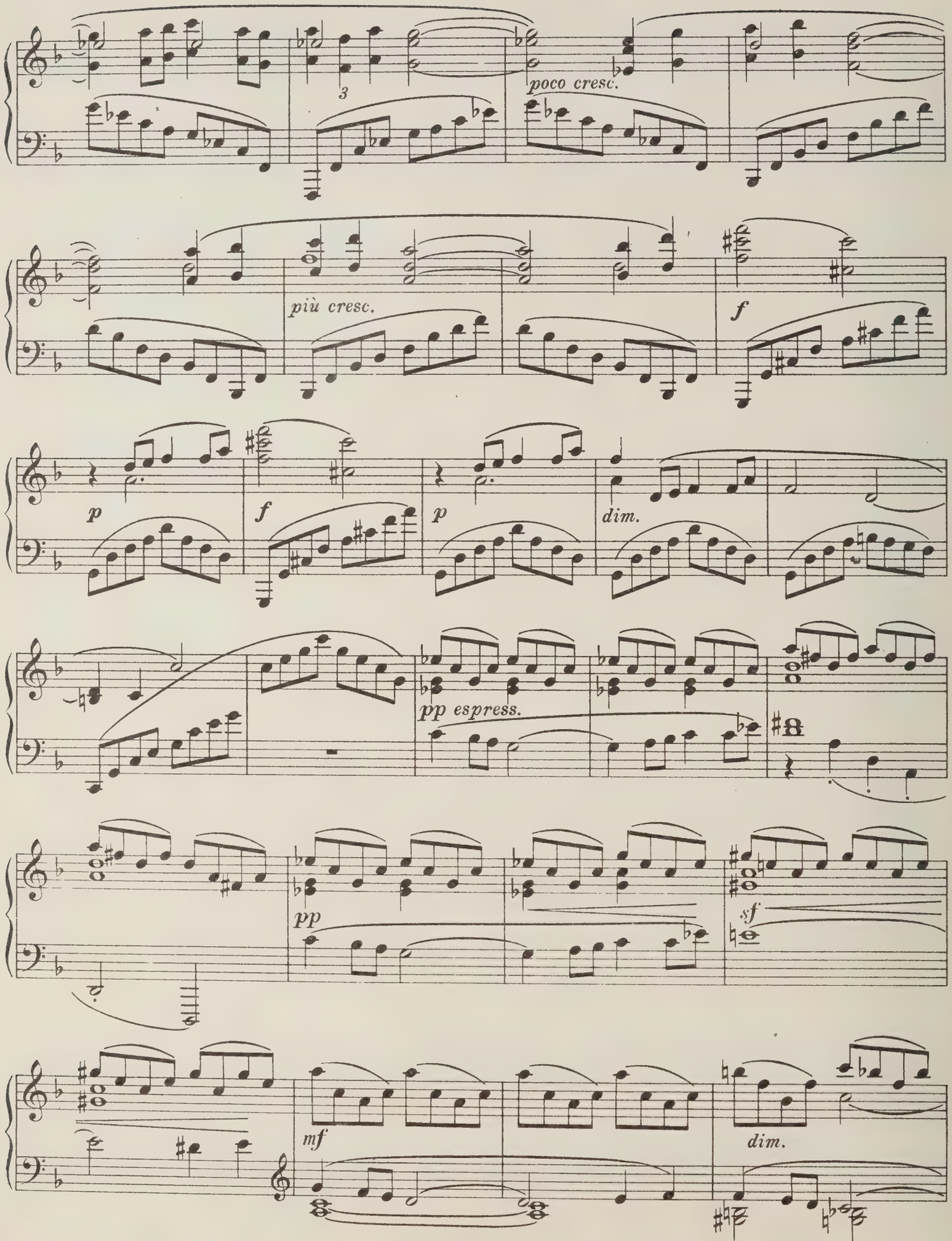

p
cresc.
molto cresc.
f
dim.
molto dim.
riten.
pp
pp
ff
ppp
pp
ff
ppp

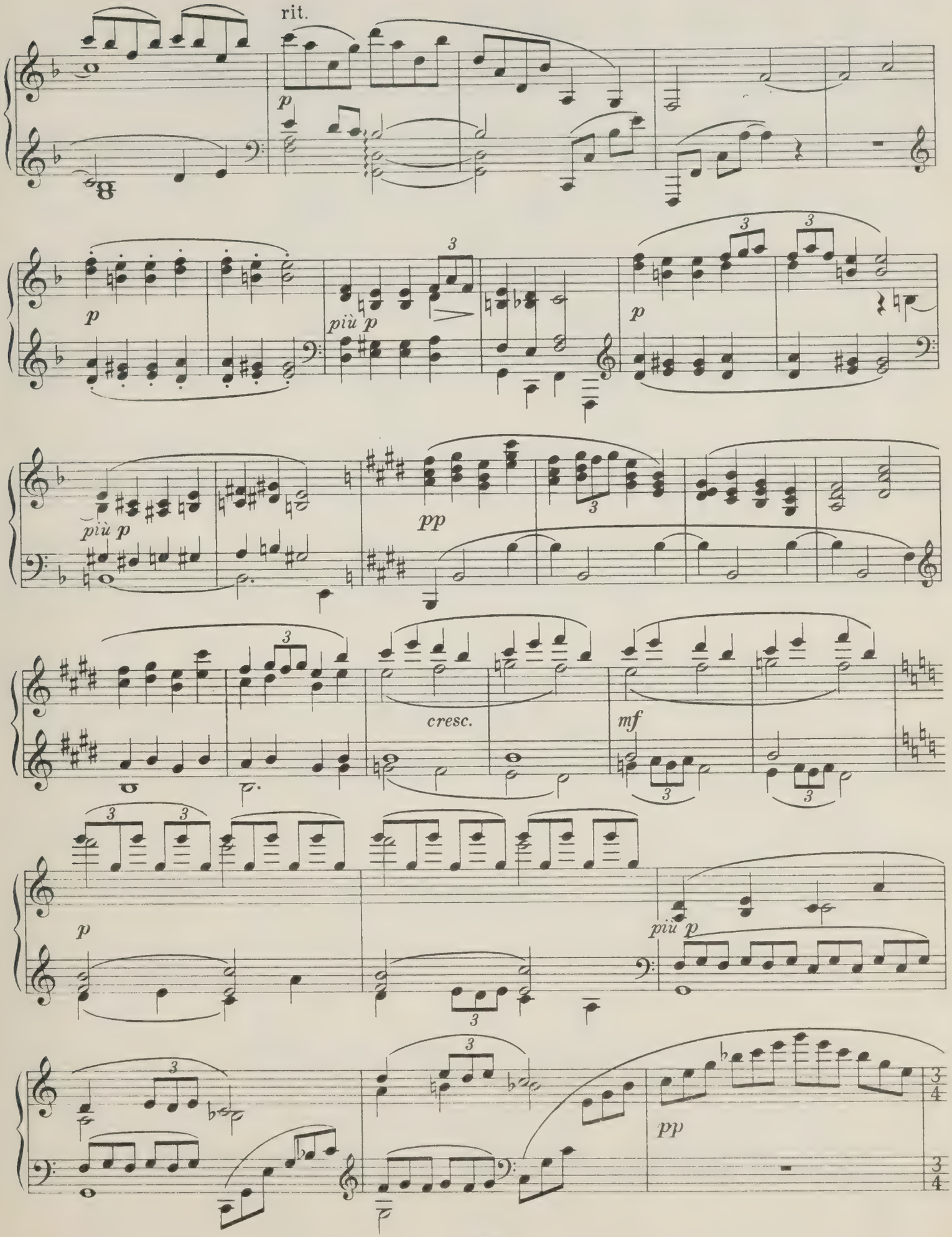

Tempo I
p
[p]
[p]
più p
più cresc.
f
ff appassionato

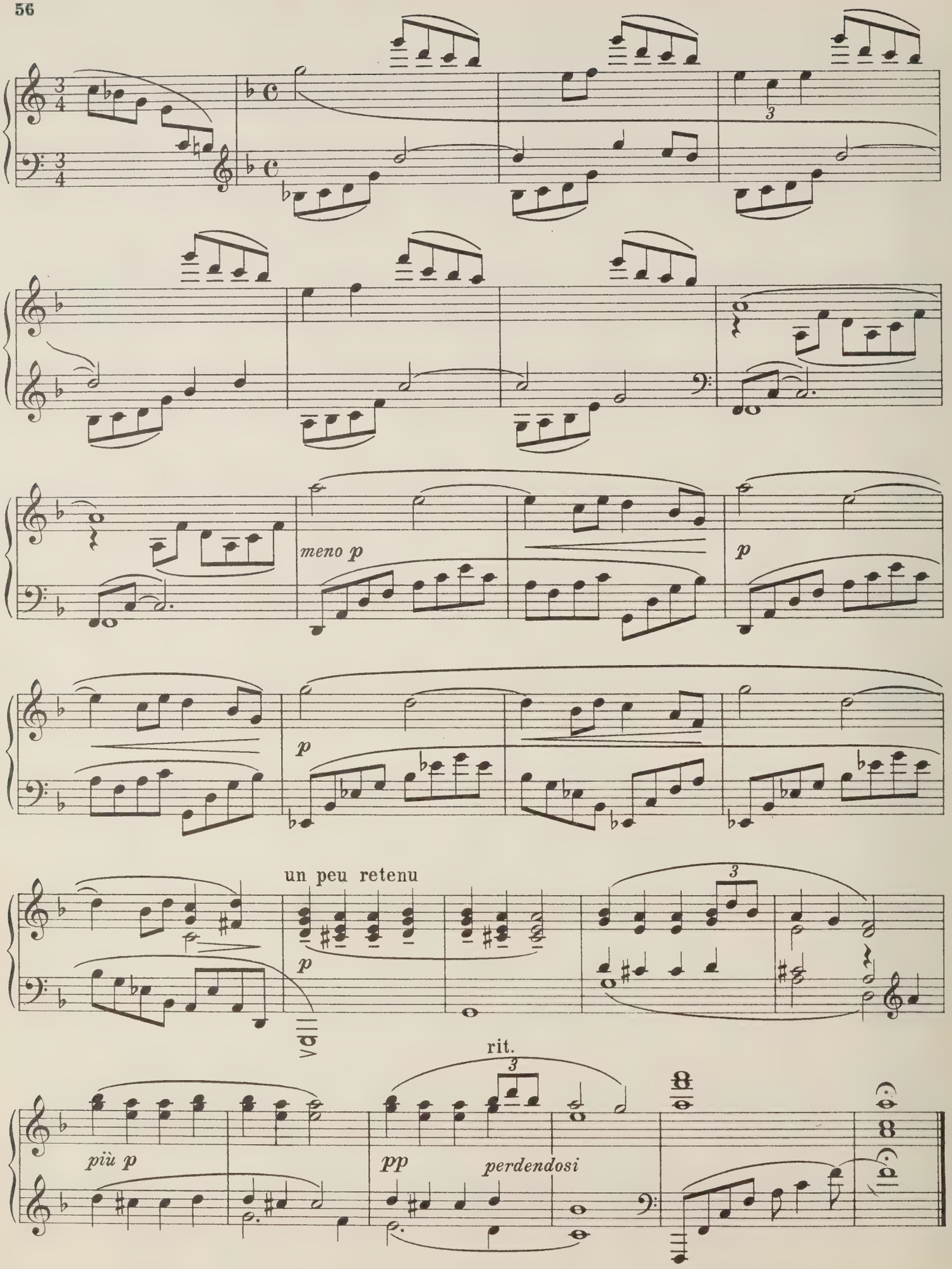

dim.
plus dim.
p
più p
pp
pp très léger

ГРЕЗЫ RÊVERIE

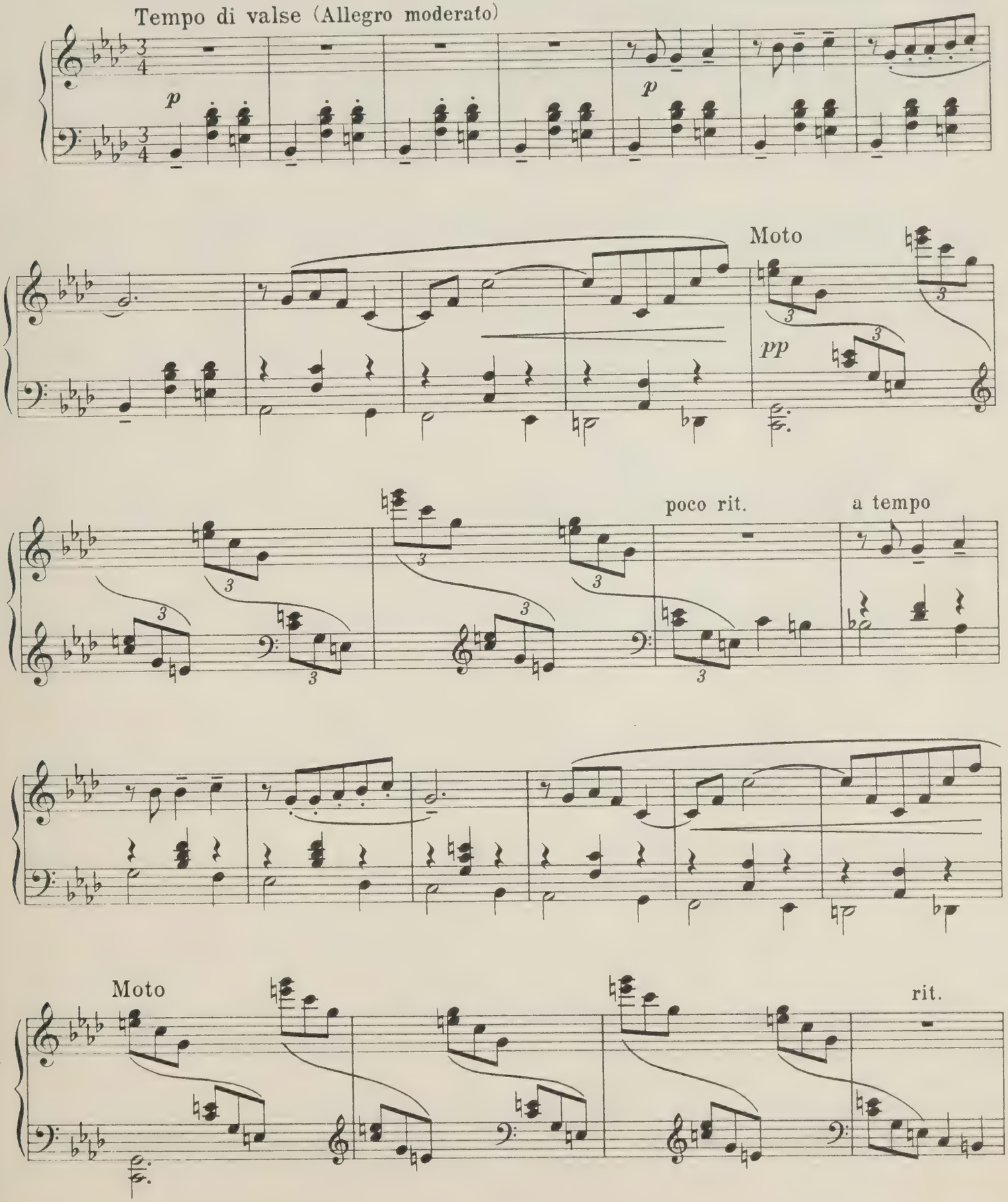


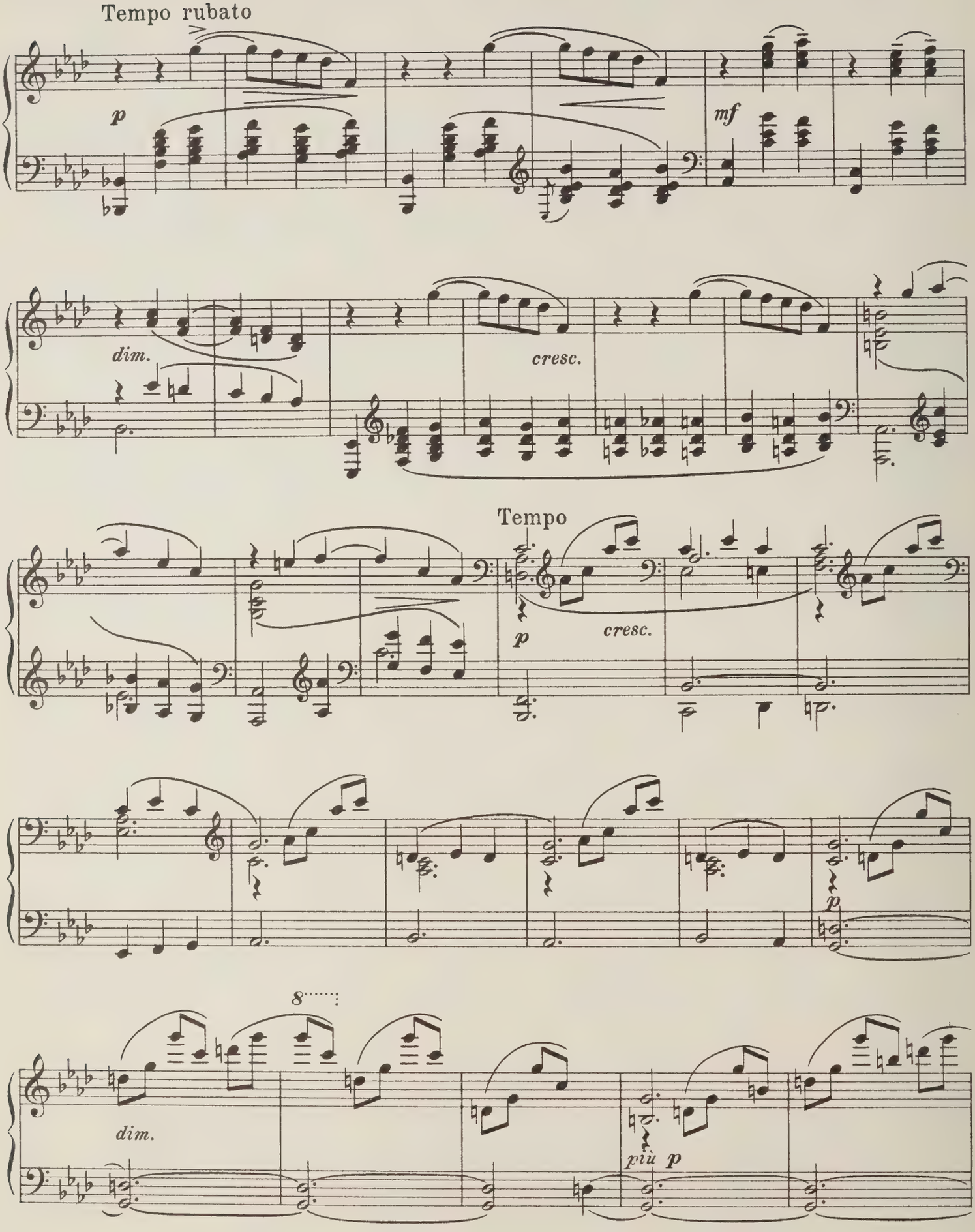

poco cresc.
più cresc.
f
p
f
p
dim.
pp espress.
pp
sf
mf
dim.

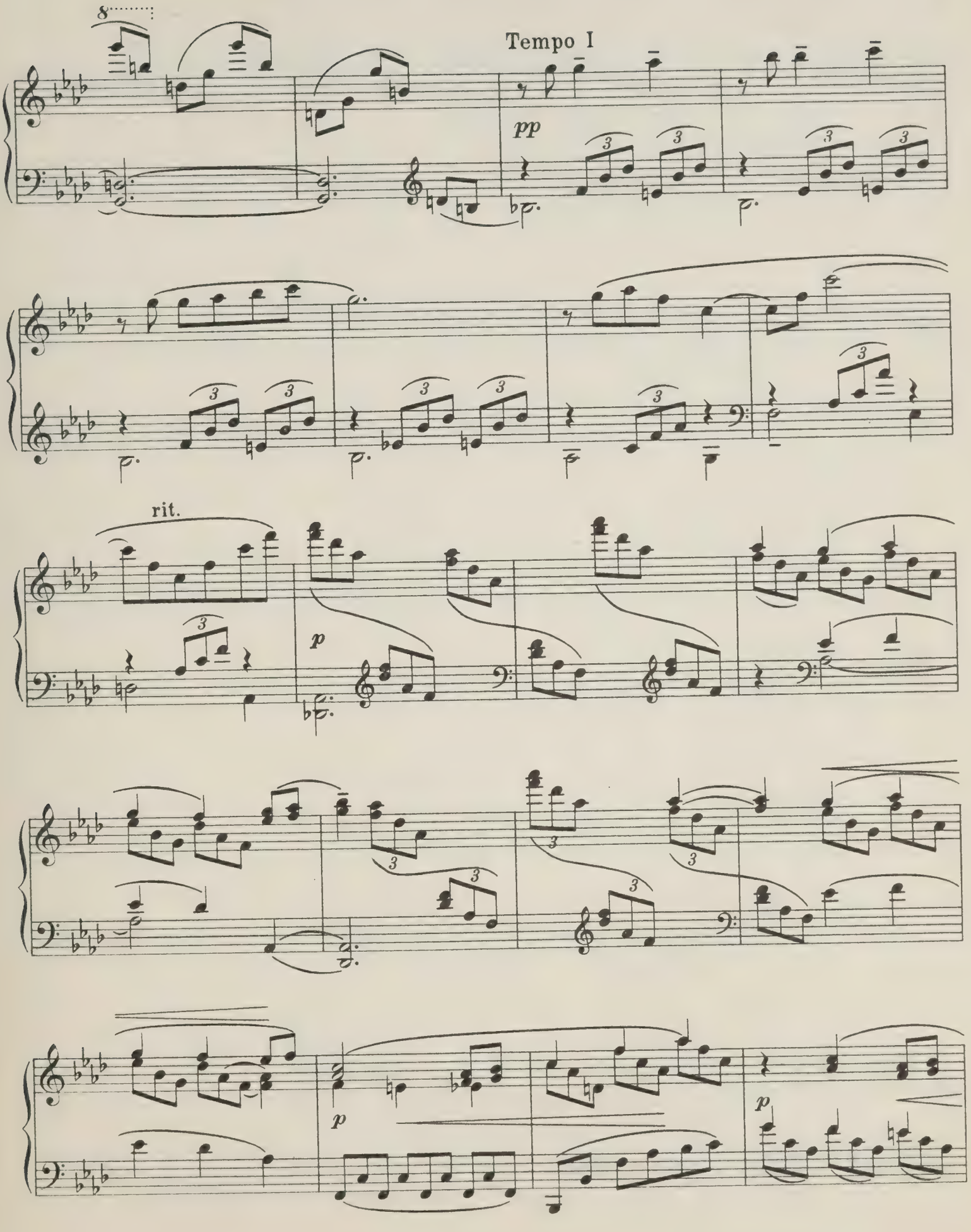

rit.
p
p
più p
p
più p
pp
cresc.
mf
p
più p
pp

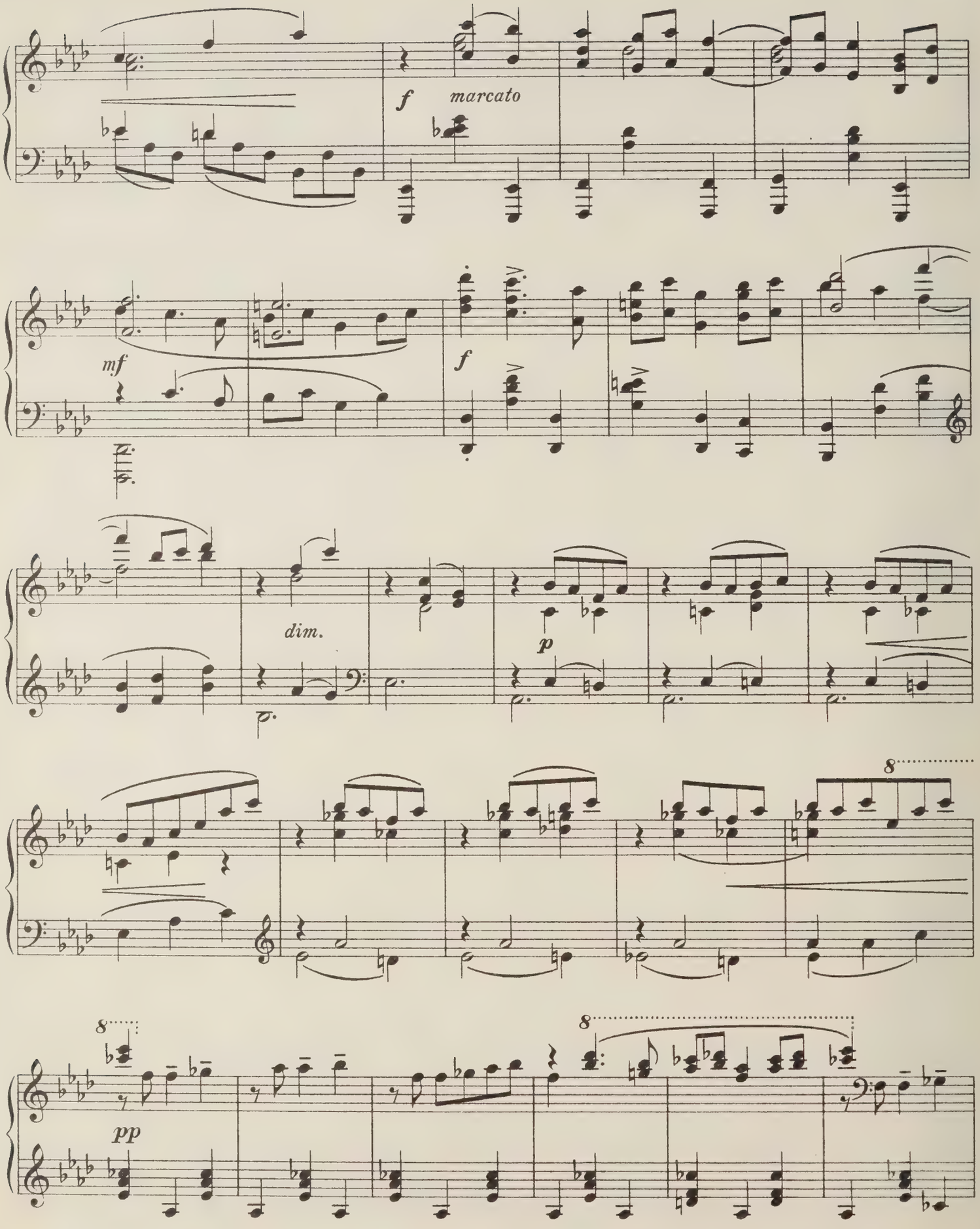

meno p
p
p
un peu retenu
p
rit.
più p
pp
perdendosi

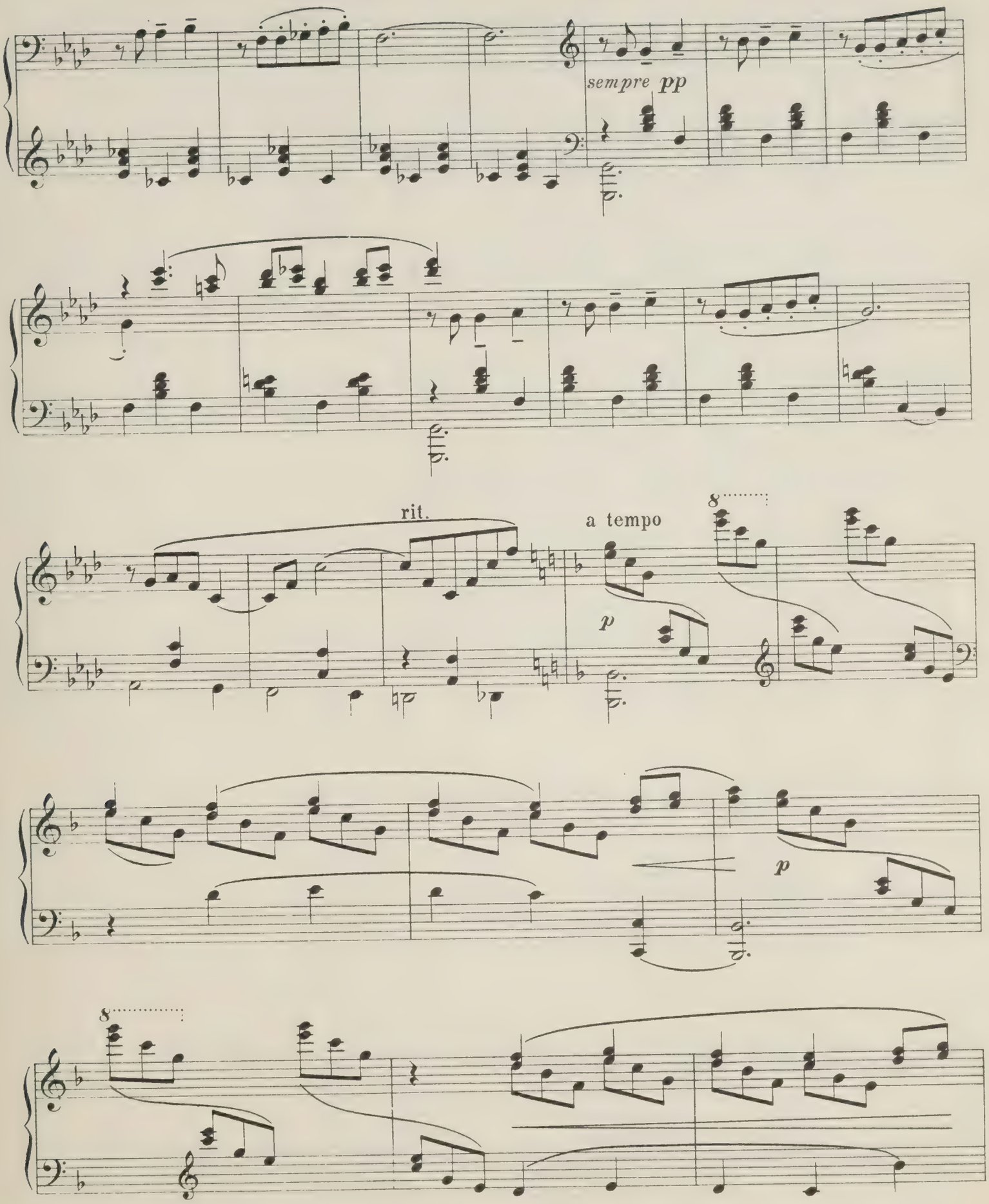
РОМАНТИЧЕСКИЙ ВАЛЬС VALSE ROMANTIQUE

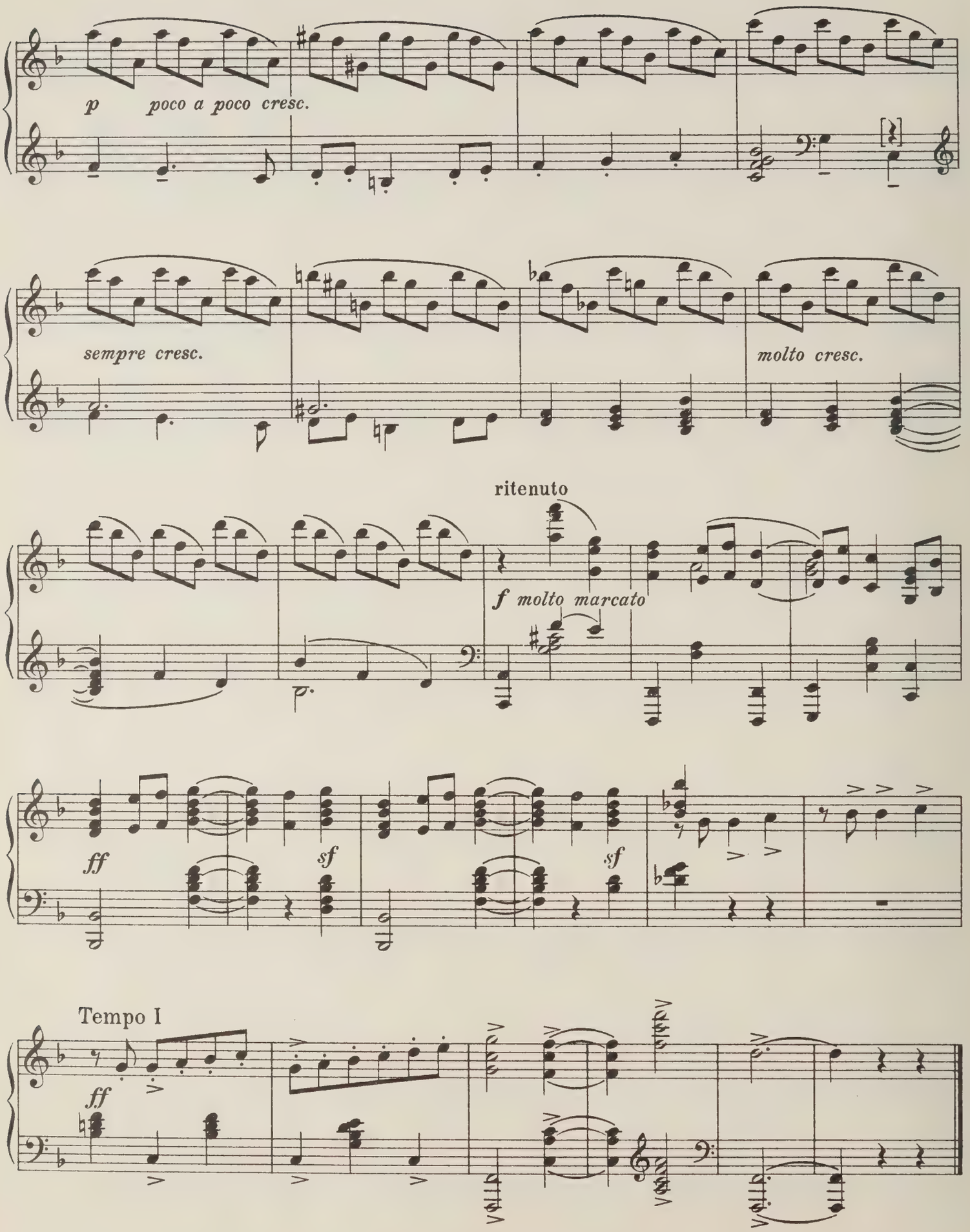



Tempo rubato
p
mf
dim.
cresc.
Tempo
p
cresc.
8
dim.
più p


8
Tempo I
pp
rit.
p
p
p


f
marcato
mf
f
dim.
p
8
8
8
pp

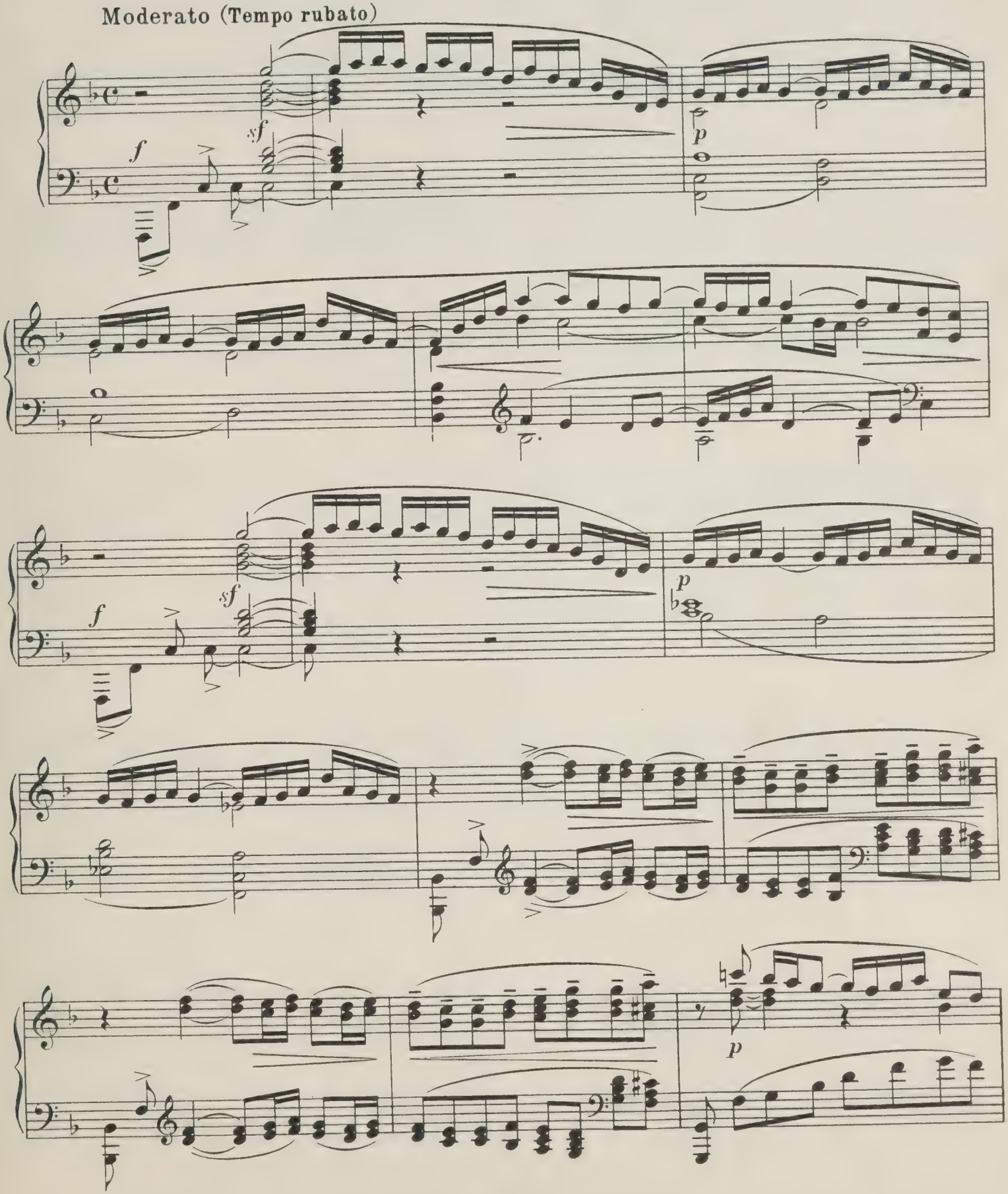

sempre pp
rit.
a tempo
8
p
p
8

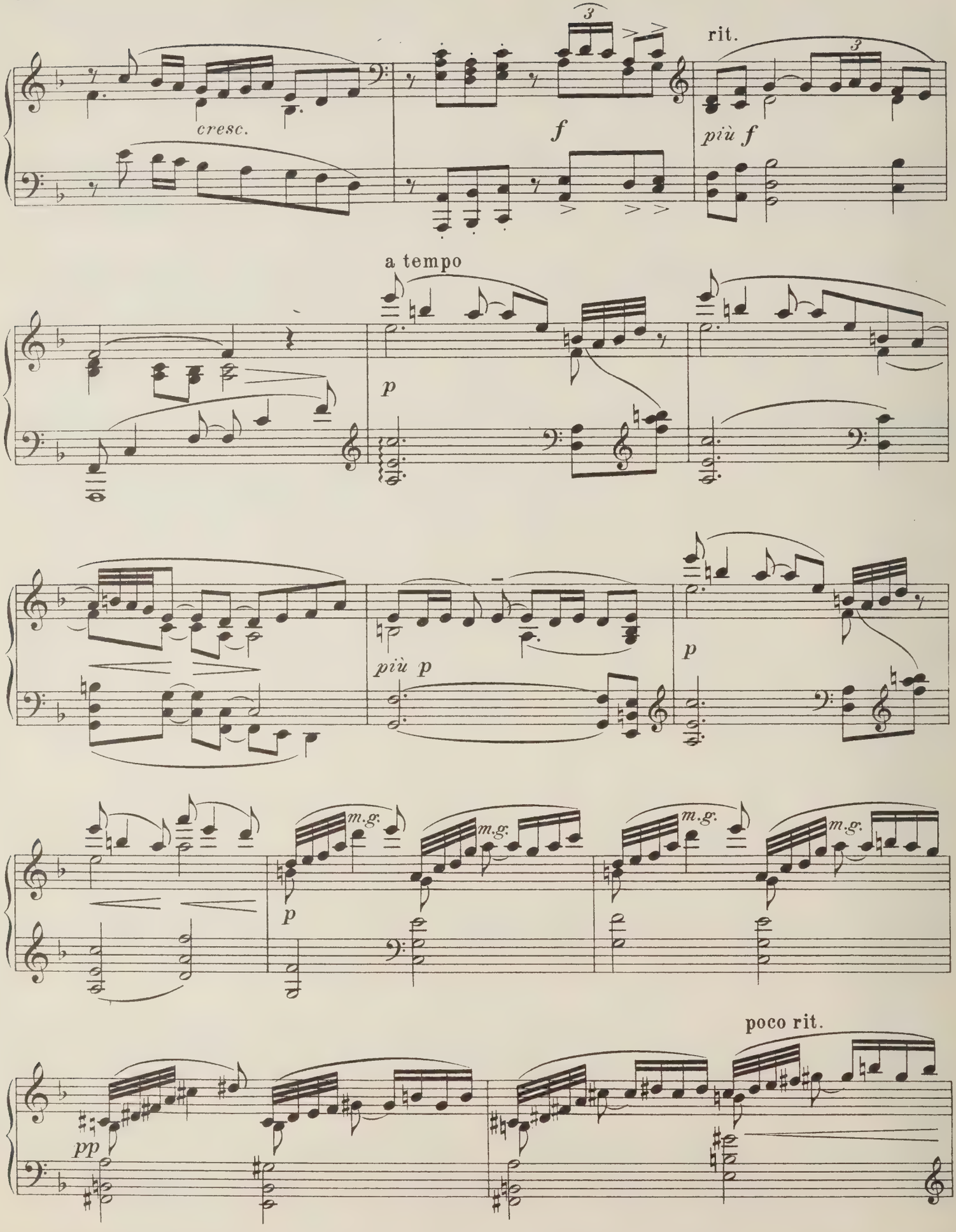

p poco a poco cresc.
sempre cresc.
molto cresc.
ritenuto
f molto marcato
ff
sf
sf
Tempo I
ff

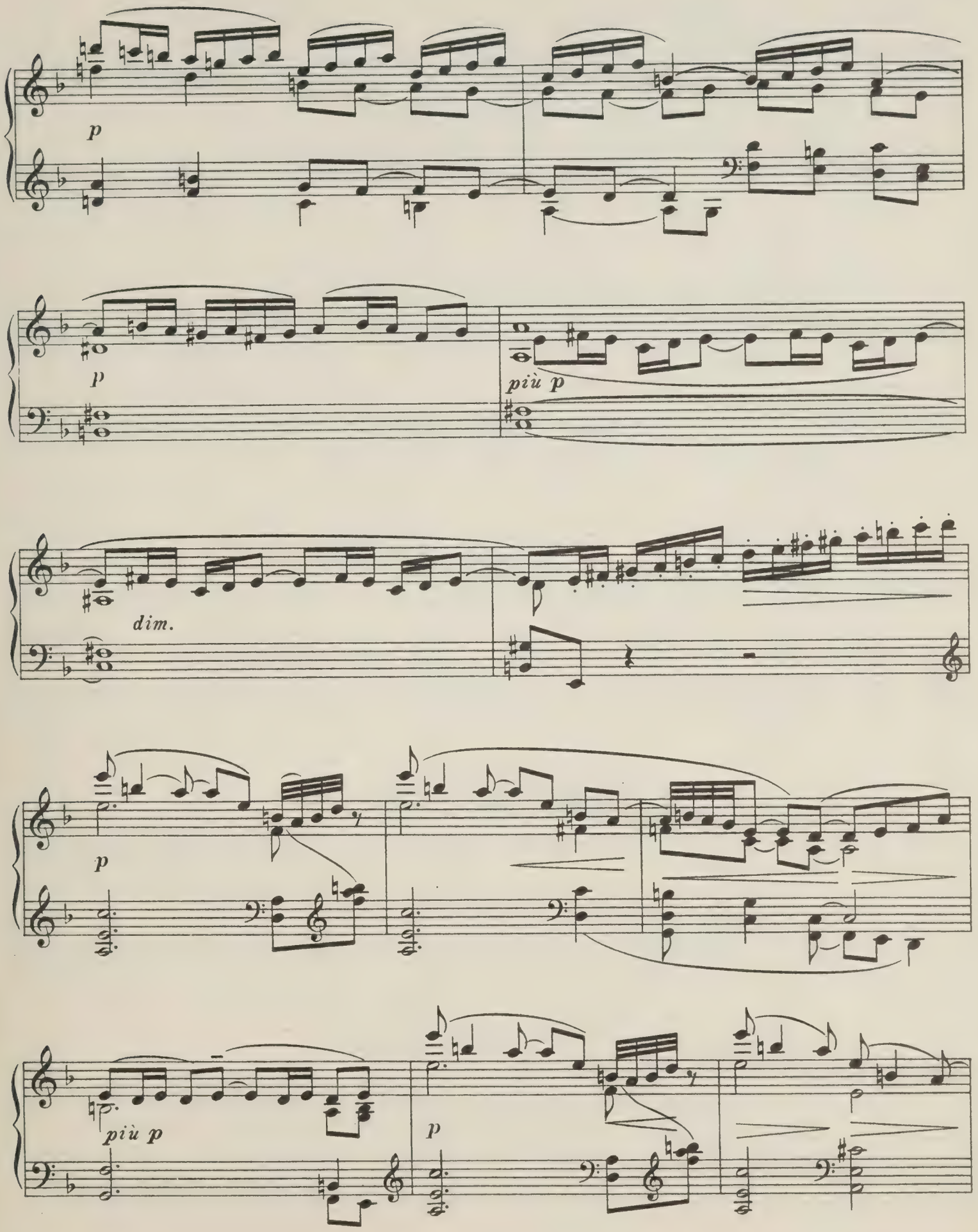
БЕРГАМАССКАЯ СЮИТА SUITE BERGAMASQUE

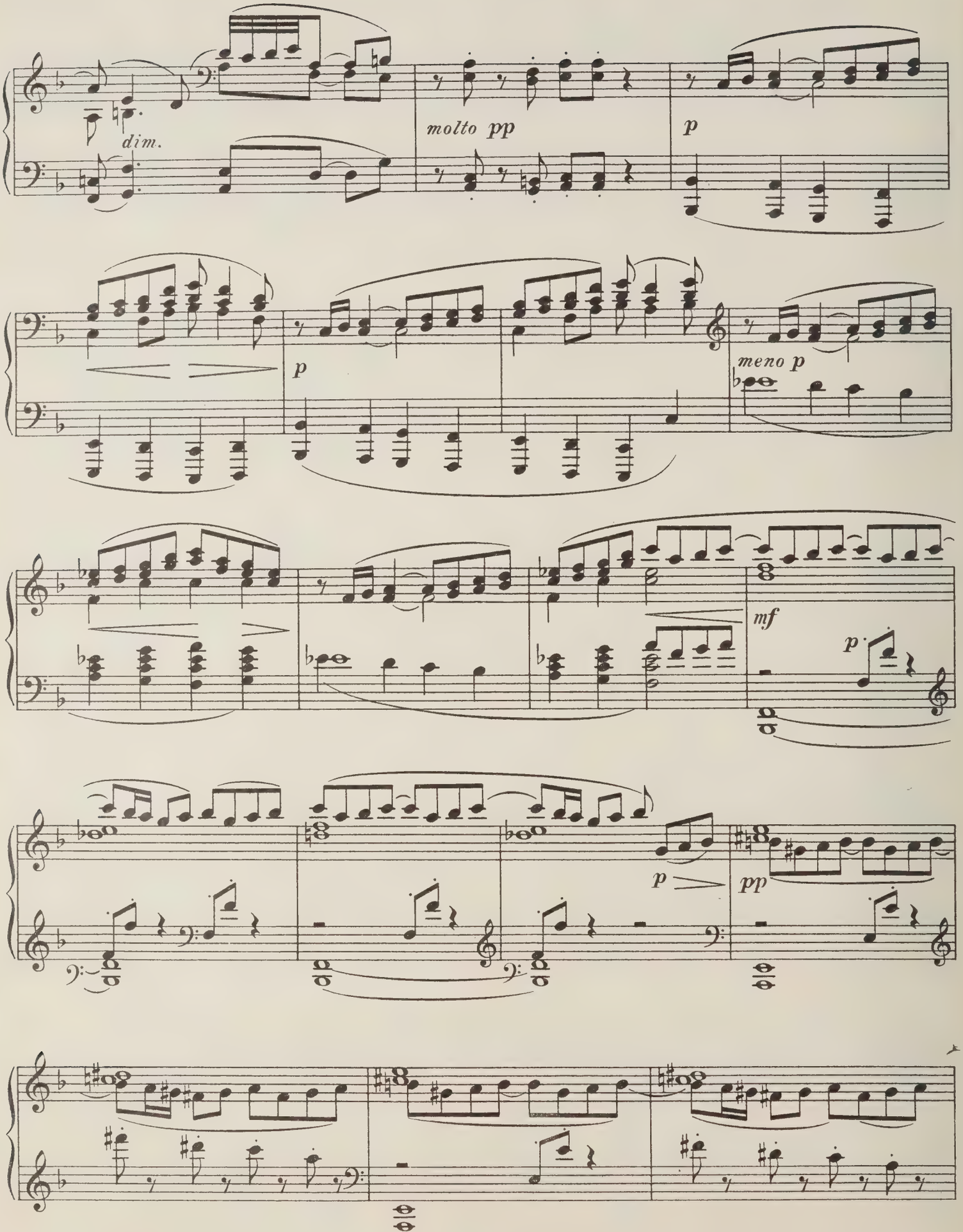
ПРЕЛЮДИЯ I PRÉLUDE

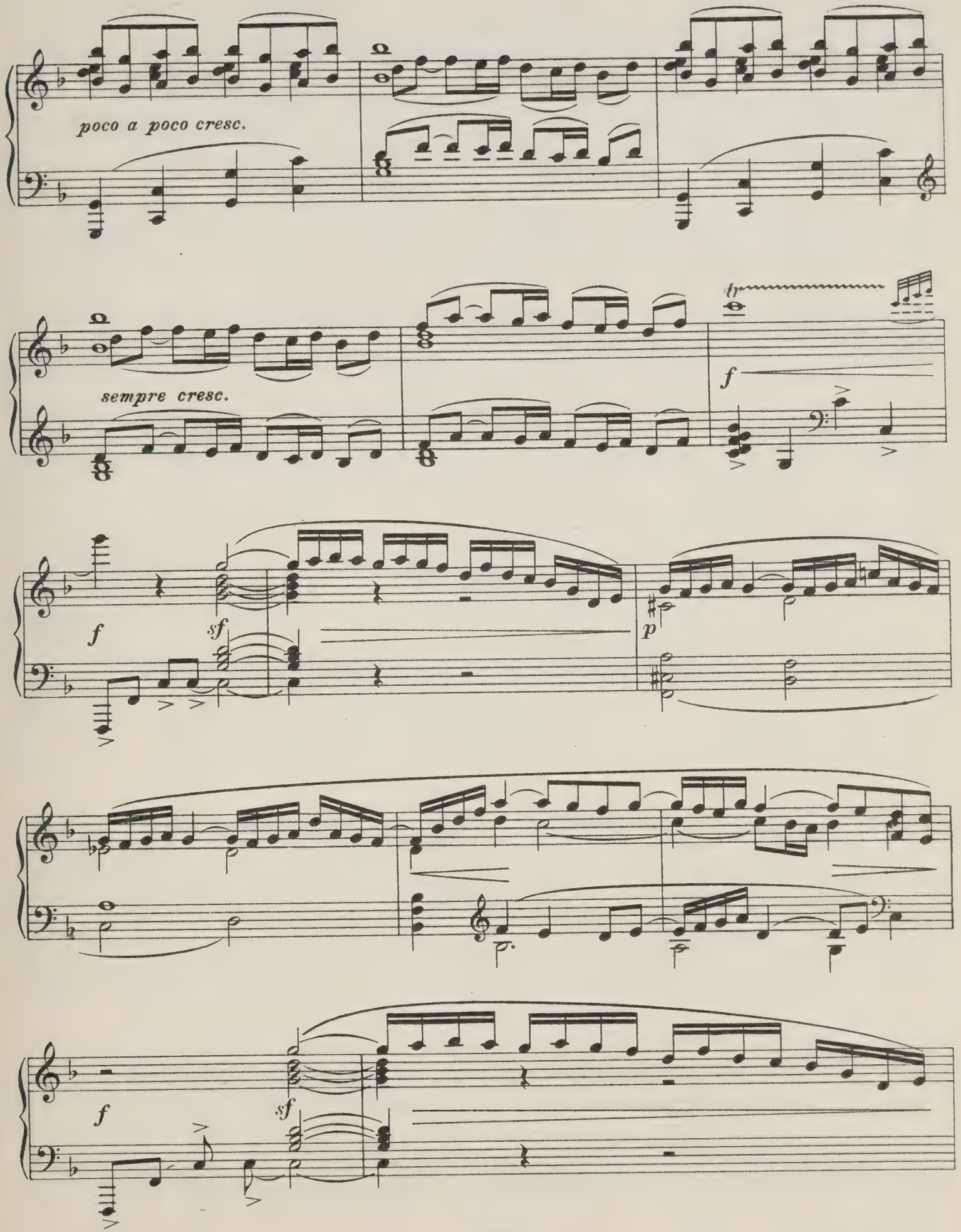
Moderato (Tempo rubato)

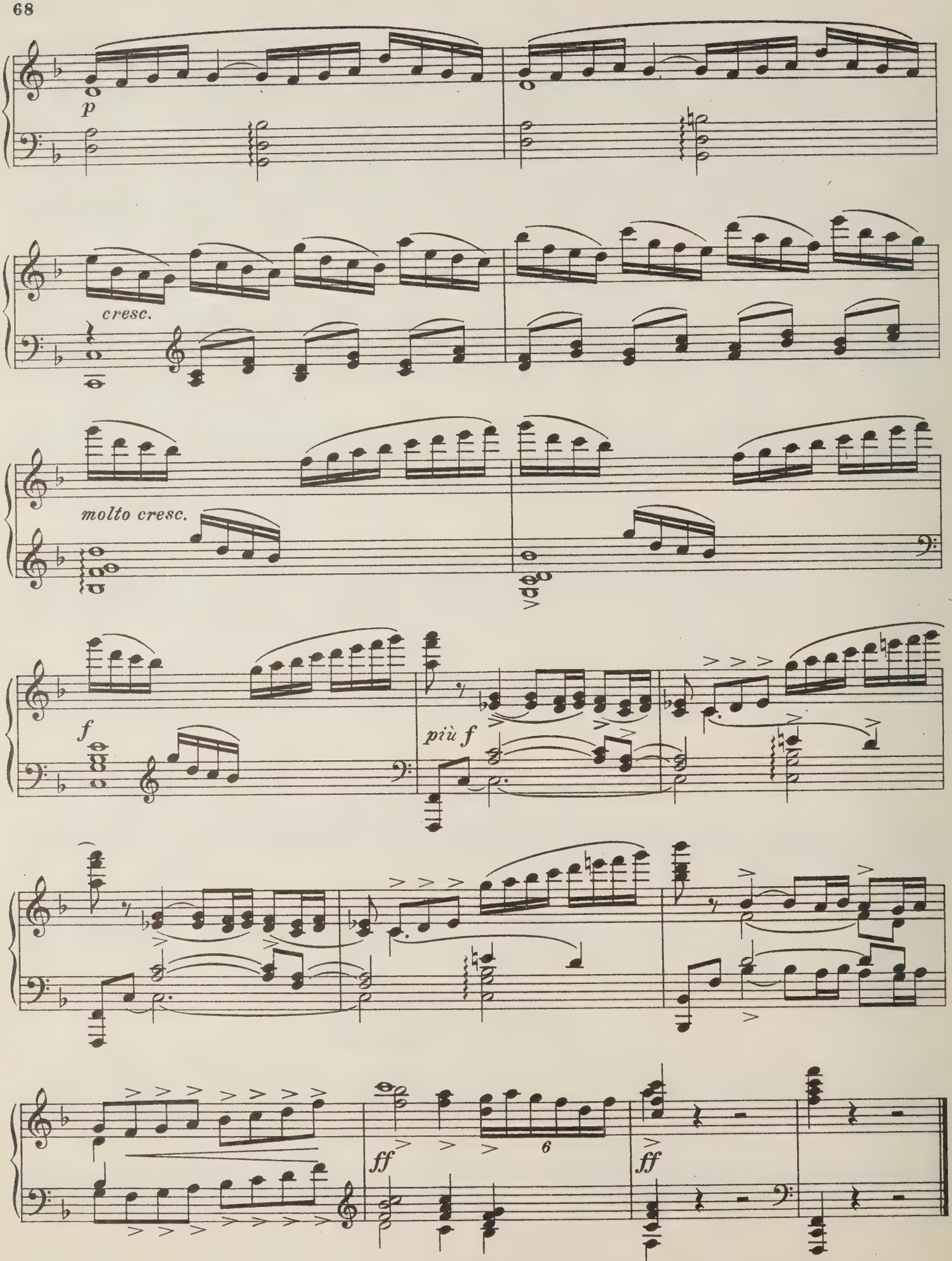



cresc.
f
rit.
più f
a tempo
p
più p
p
m.g.
m.g.
m.g.
m.g.
poco rit.
pp

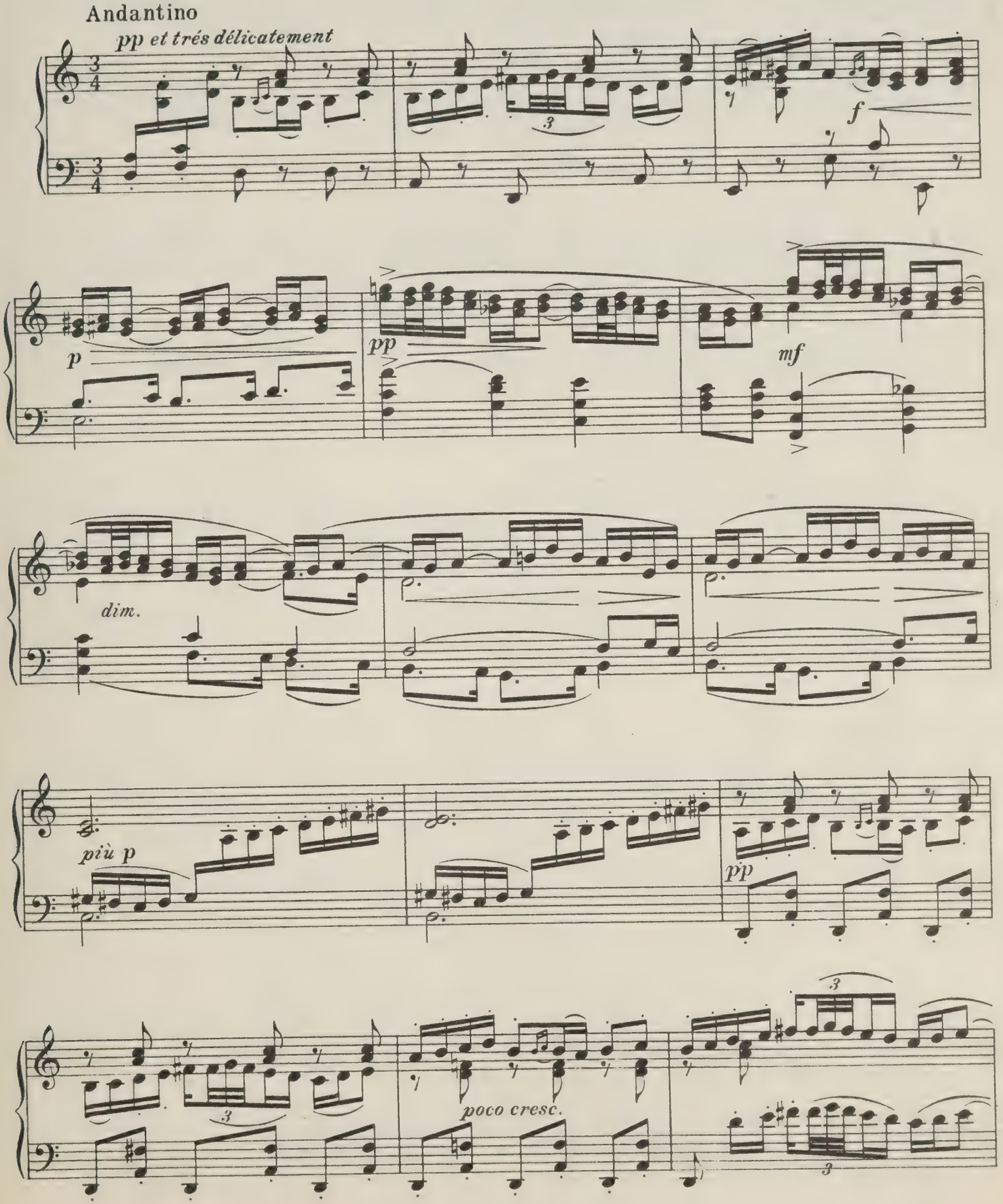

p
p
più p
dim.
p
più p
p

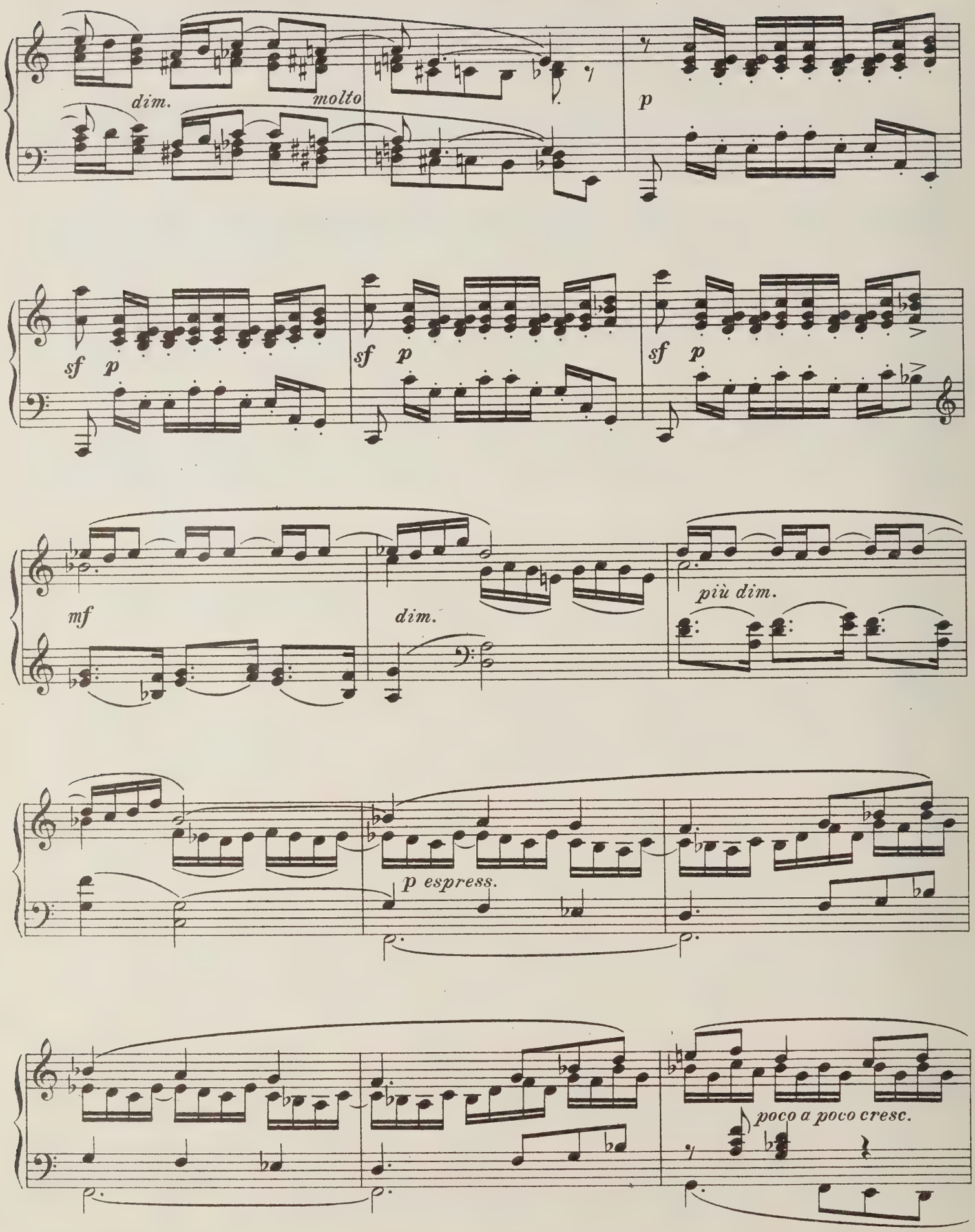

dim.
molto pp
p
p
meno p
mf
p
p
pp

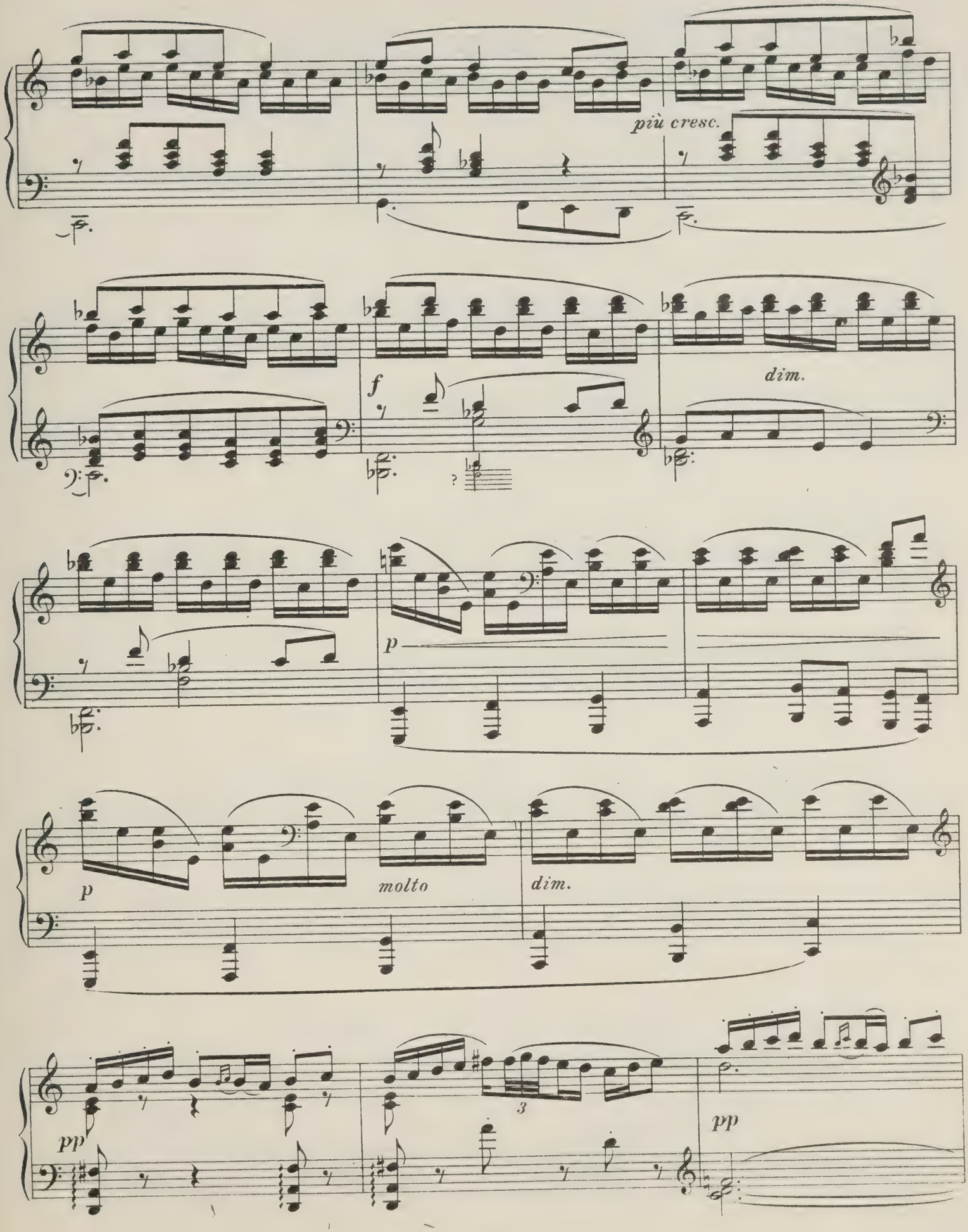

poco a poco cresc.
sempre cresc.
tr
f
f
sf
p
f
sf

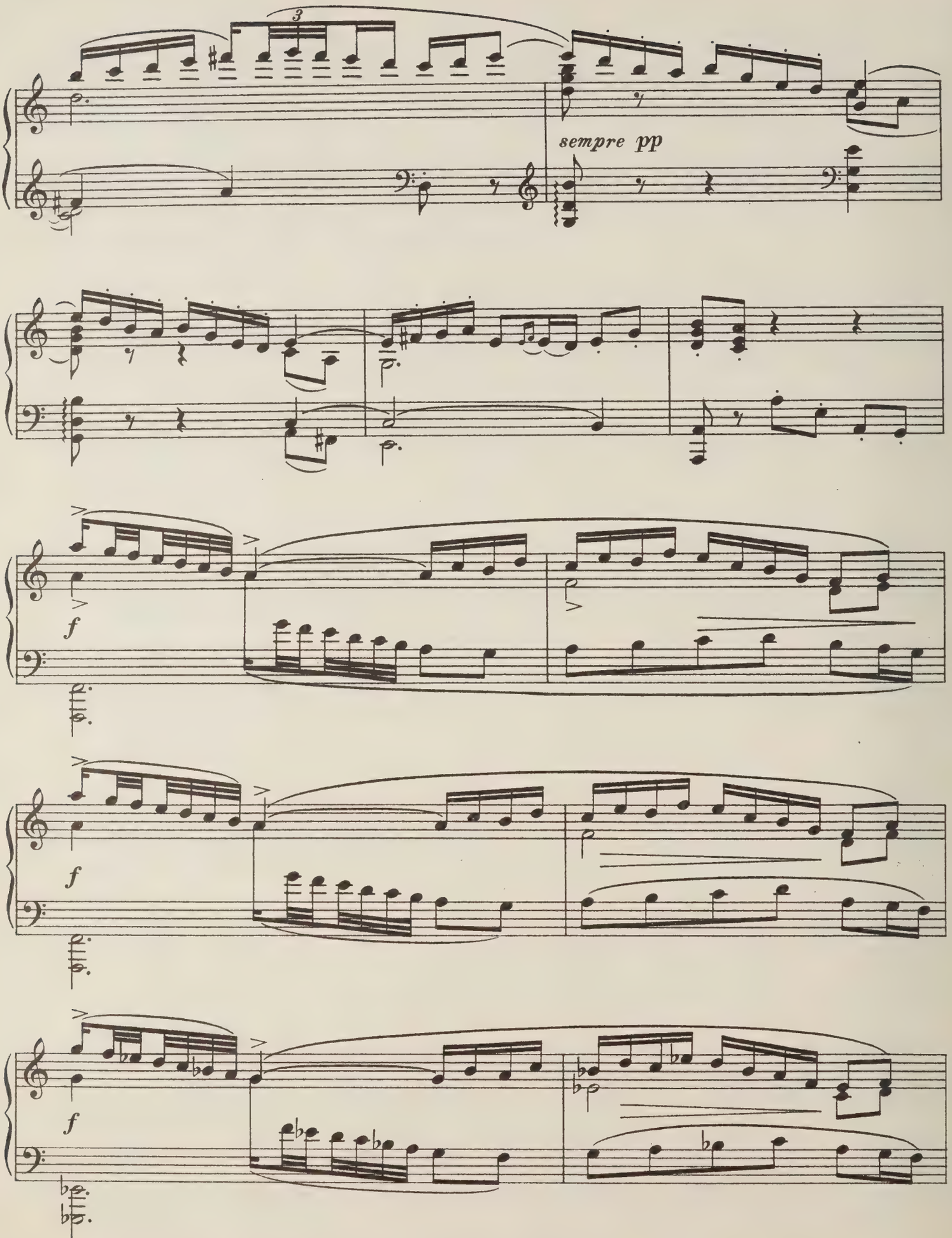

p
cresc.
molto cresc.
f
più f
ff
6
ff

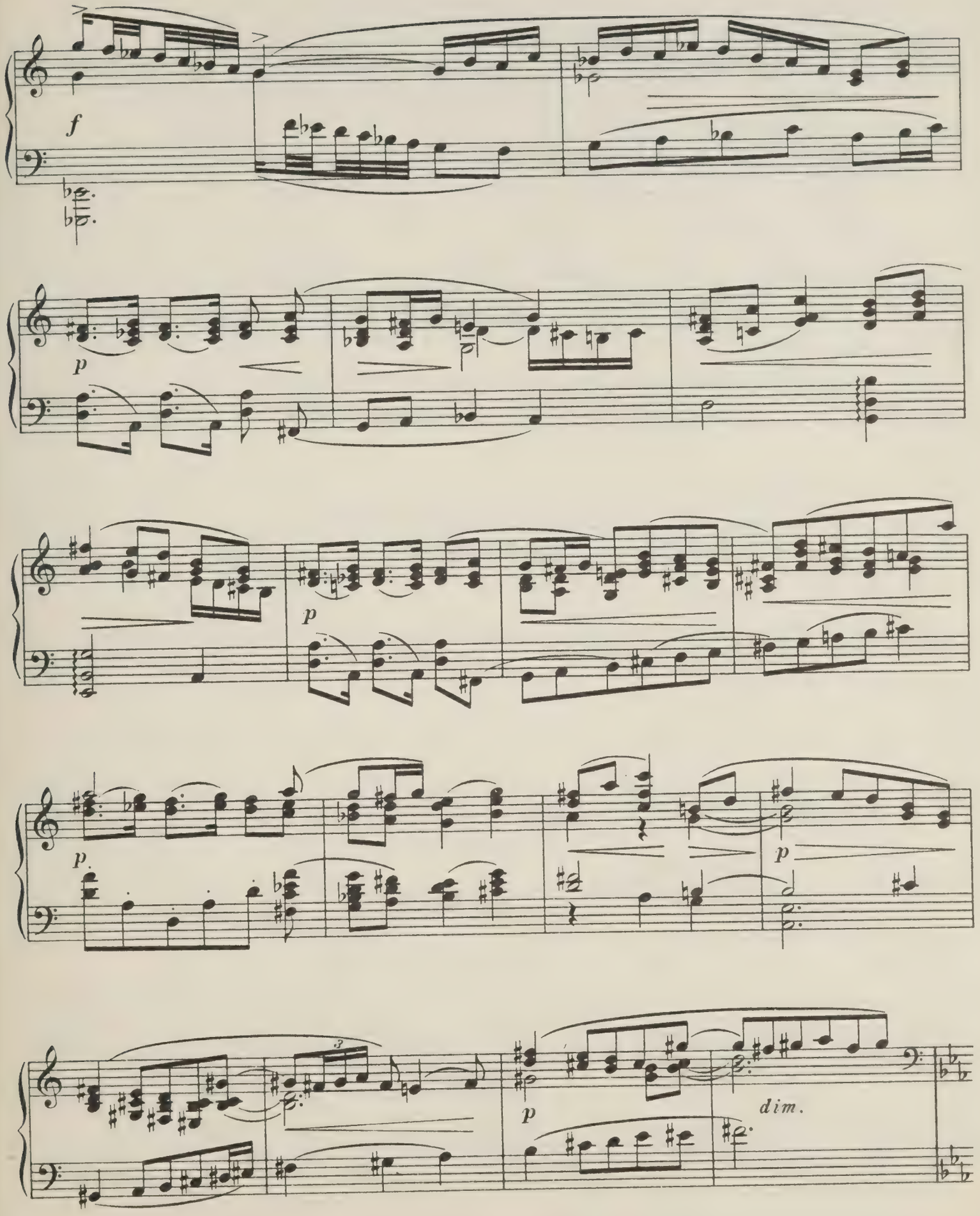
МЕНУЭТ II MENUET

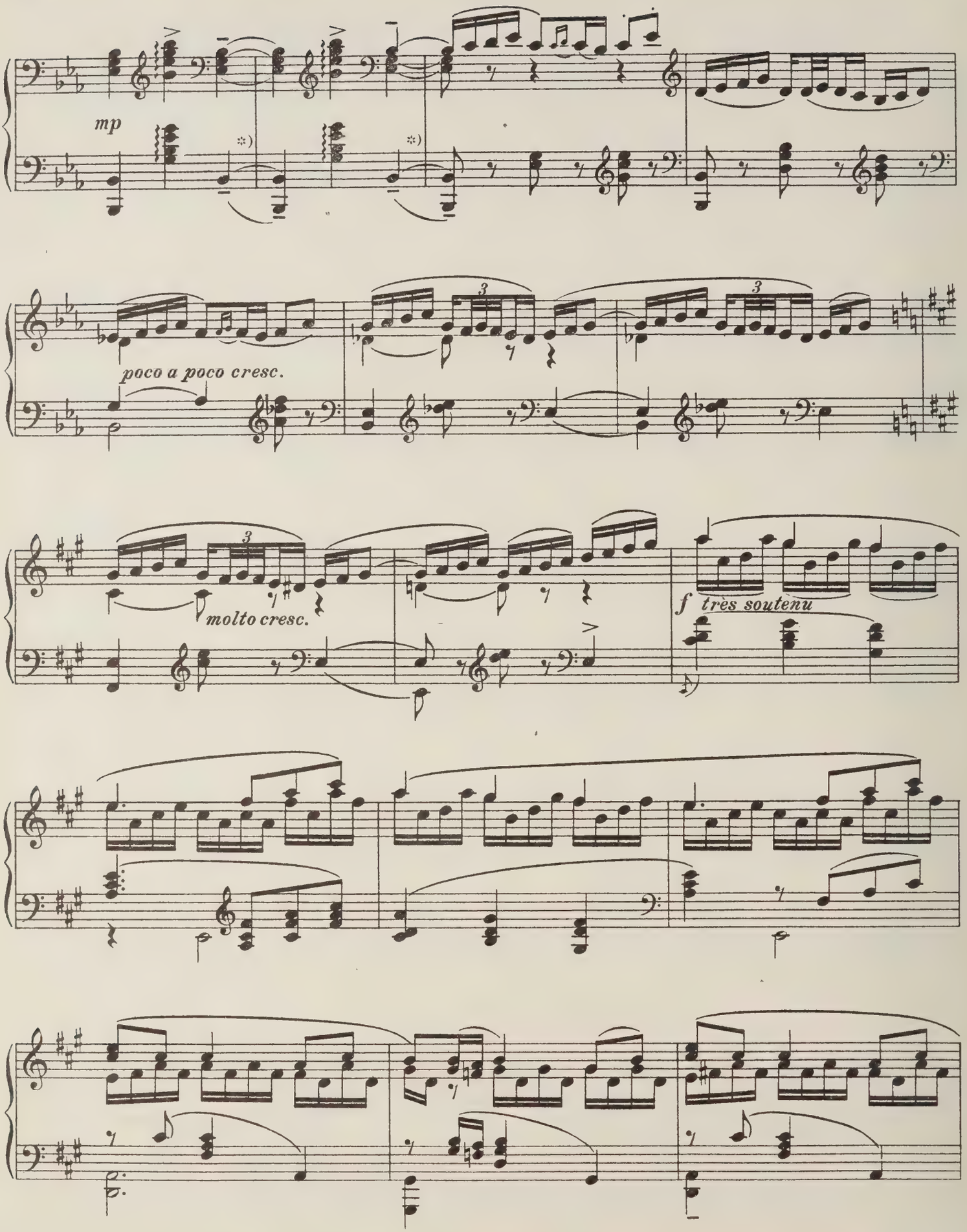



dim.
molto
p
sf p
sf p
sf p
mf
dim.
più dim.
p espress.
poco a poco cresc.

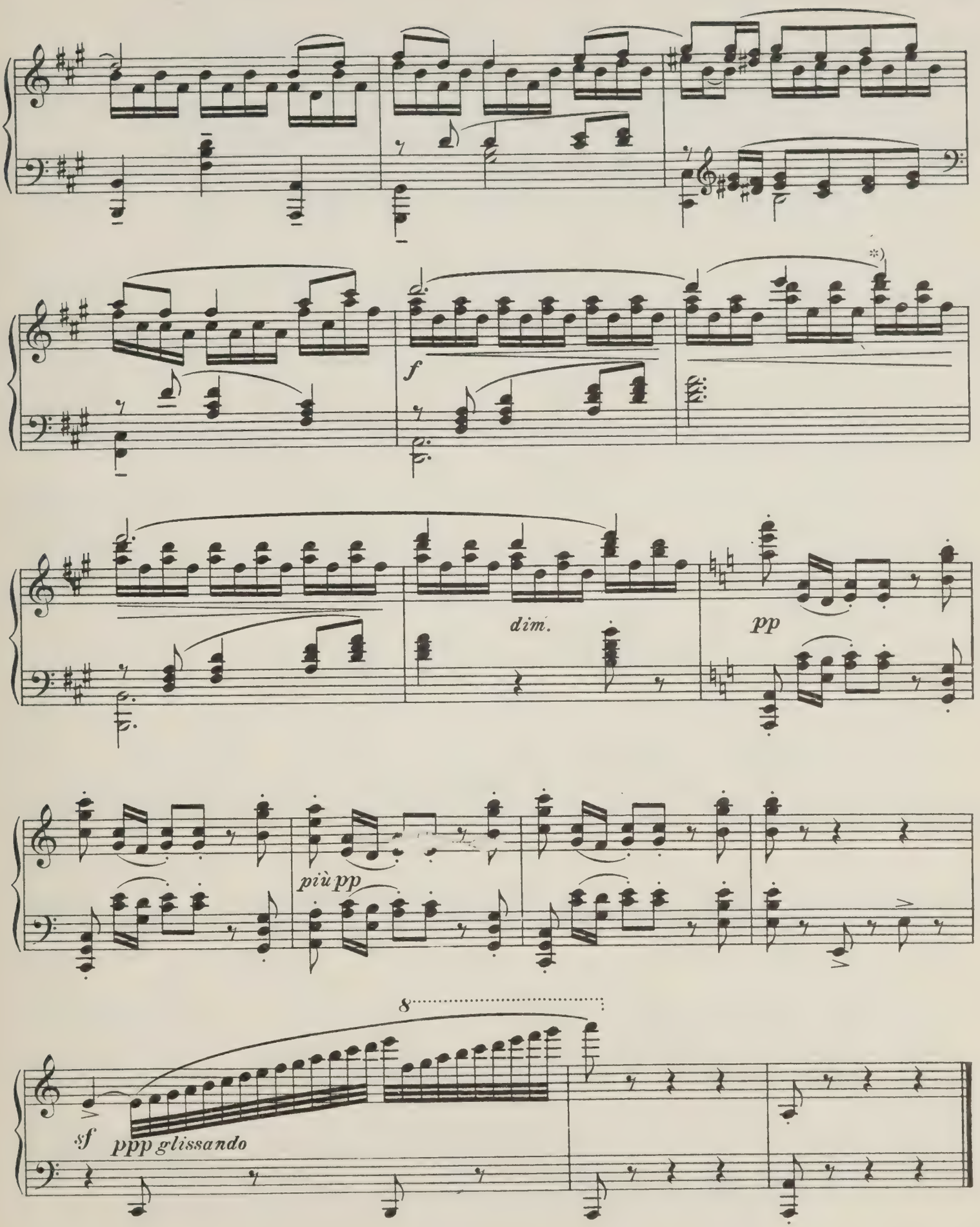

più cresc.
f
dim.
p
p
molto
dim.
pp
3
pp


3
sempre pp
f
f
f


f
p
p
p
p
dim.

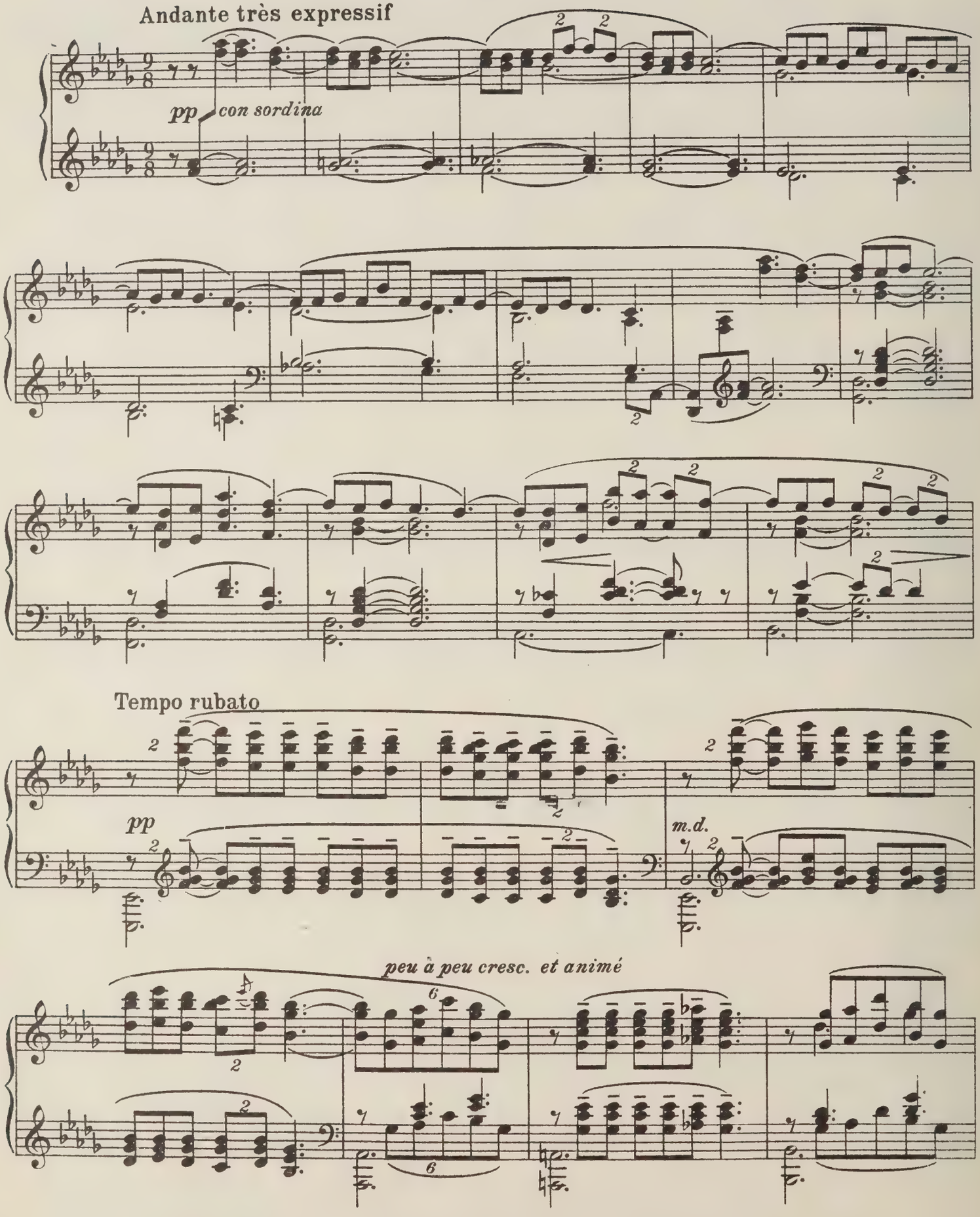


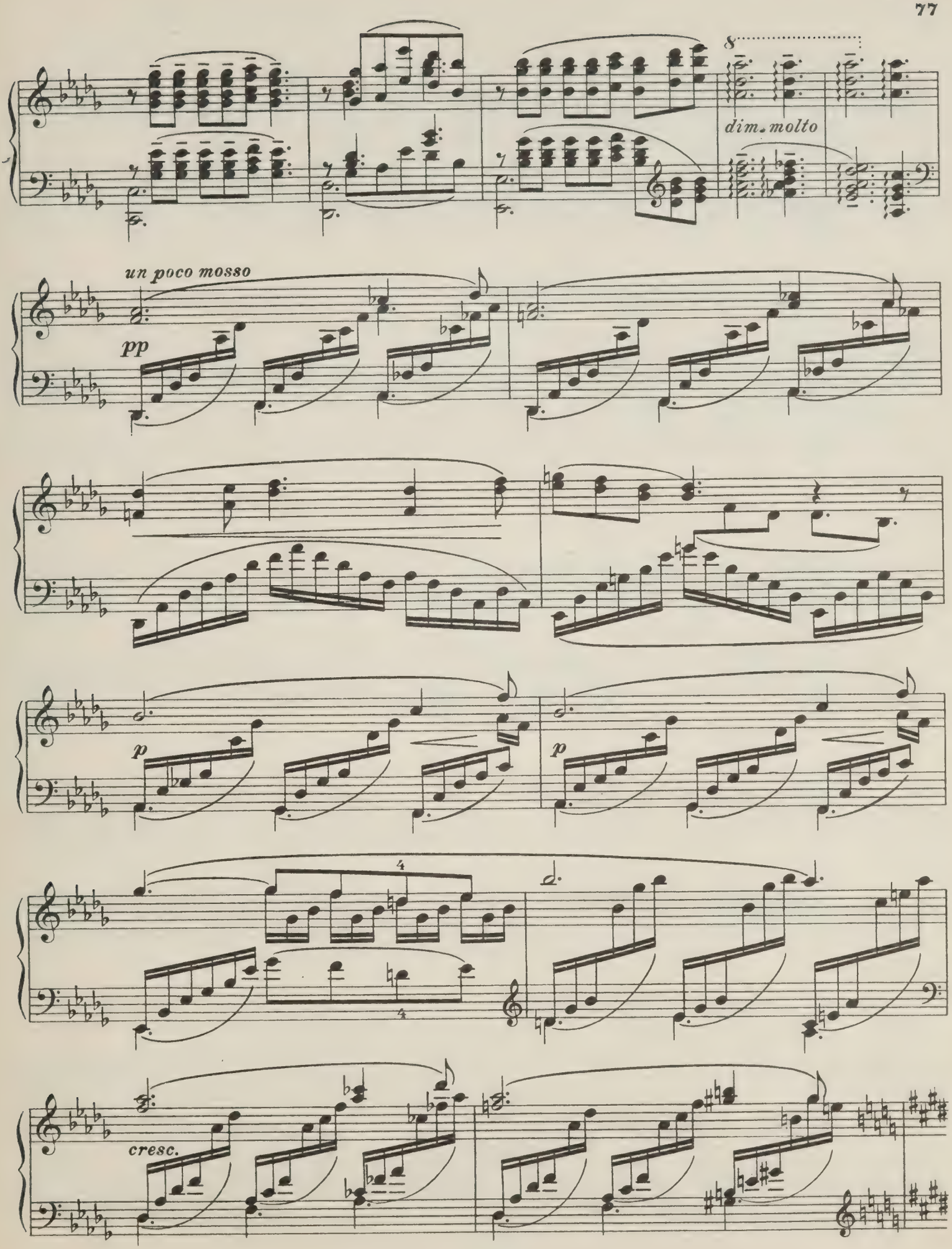
*) В издании Fromont (Joubert) верхние si♭ оба раза не слигованы.

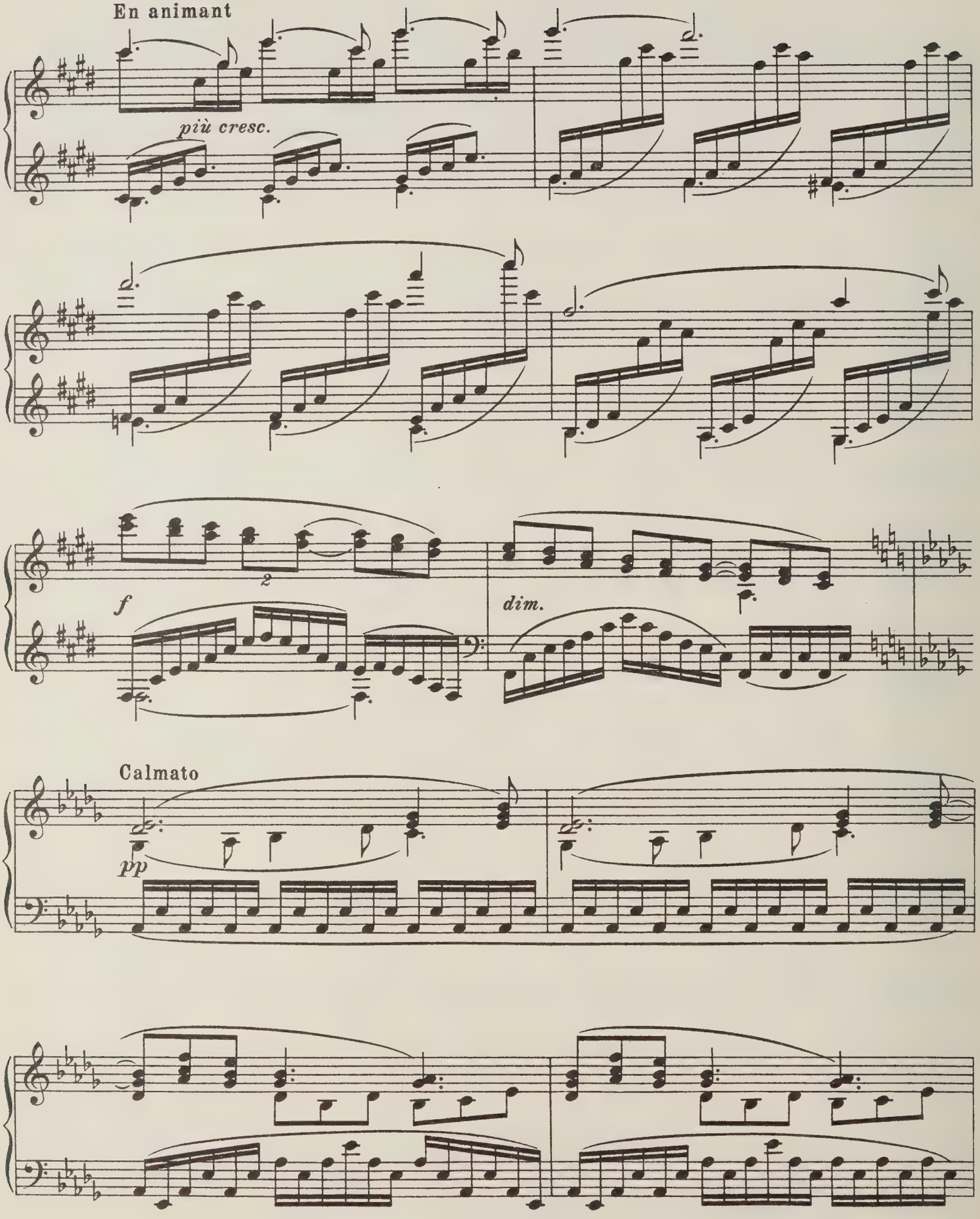


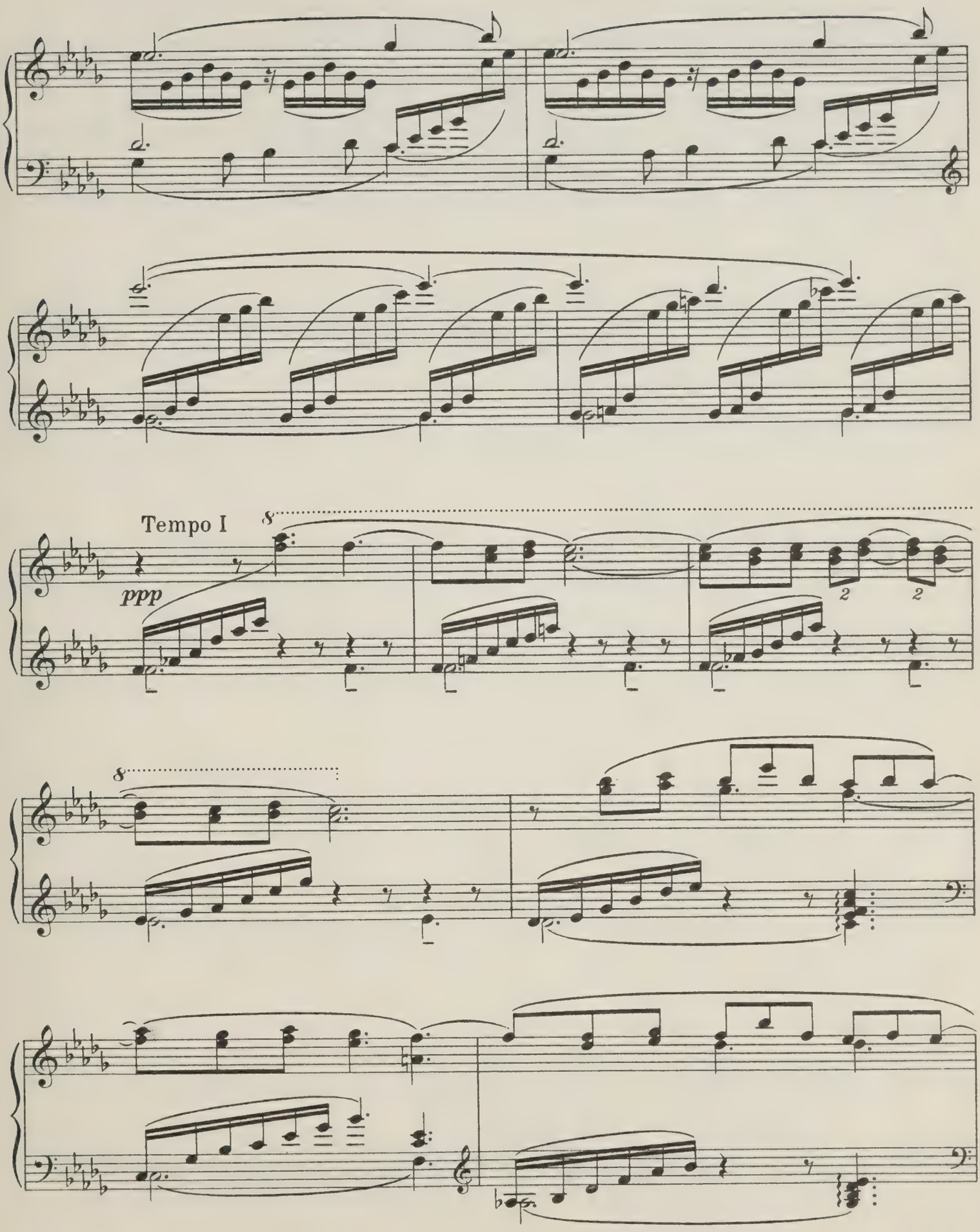
*) В издании Fromont (Joubert) это fa♯ слиговано со следующим fa♯.

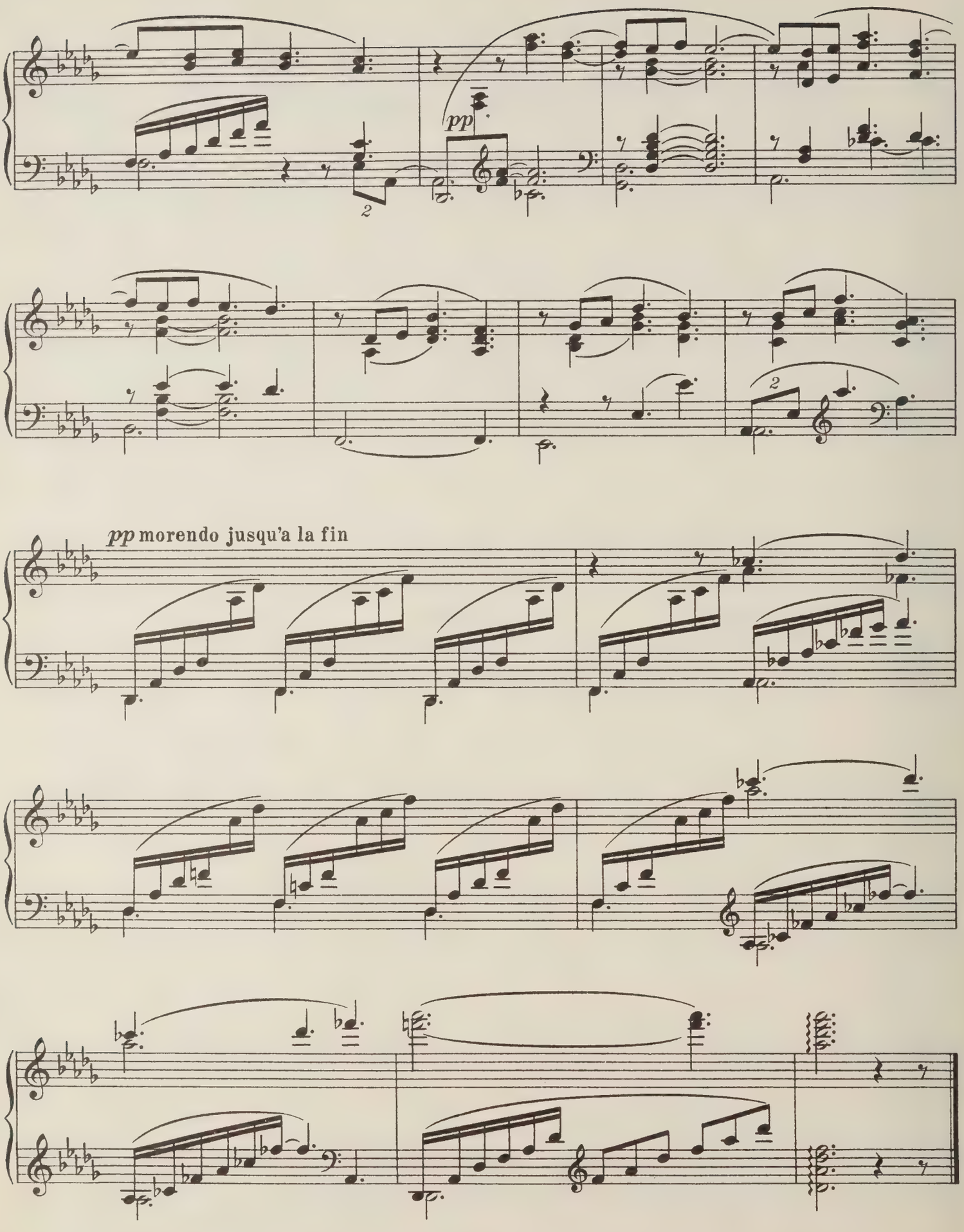
ЛУННЫЙ СВЕТ III CLAIR DE LUNE



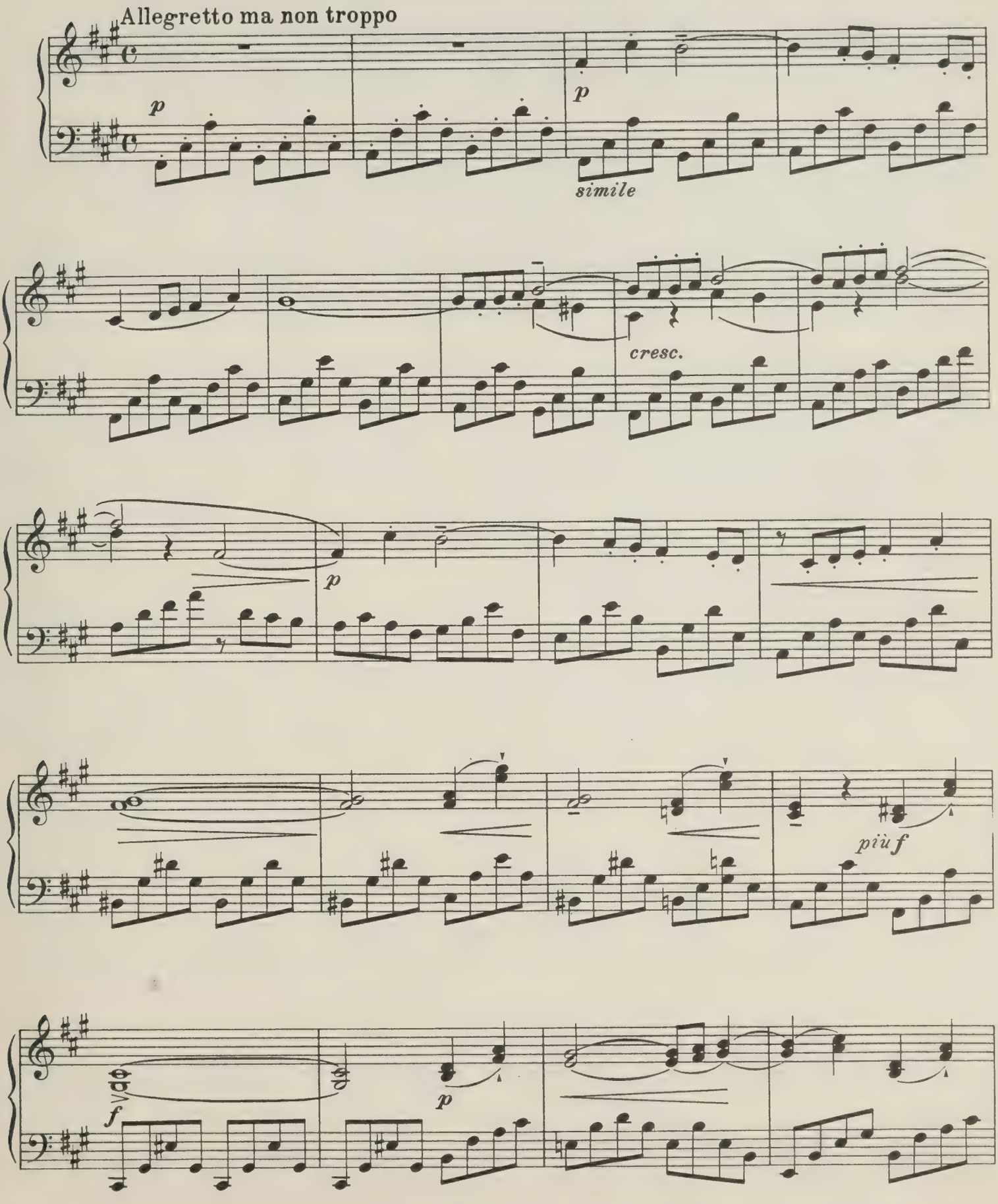

8
dim. molto
un poco mosso
pp
p
p
4
4
cresc.

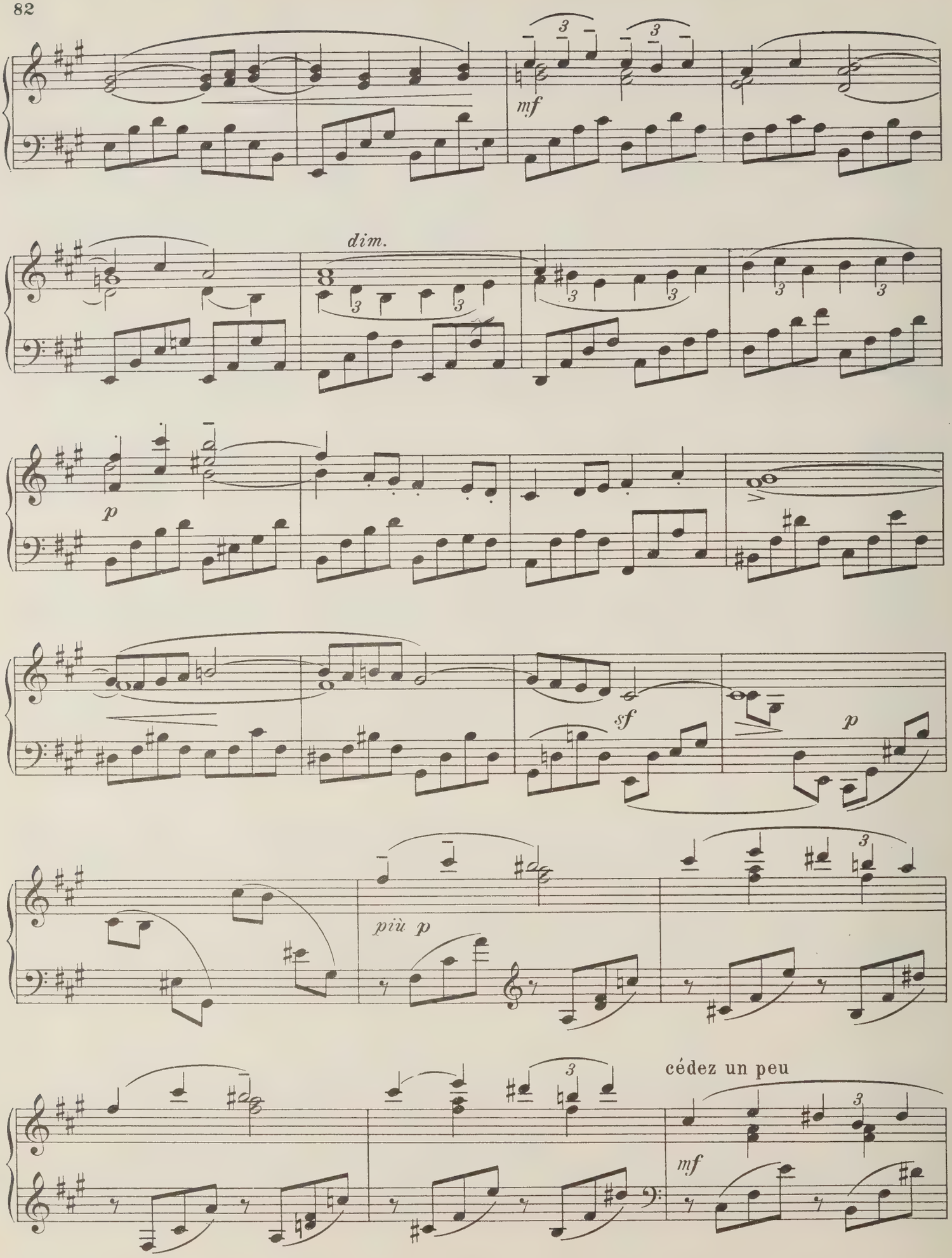

En animant
più cresc.
f
2
dim.
Calmato
pp

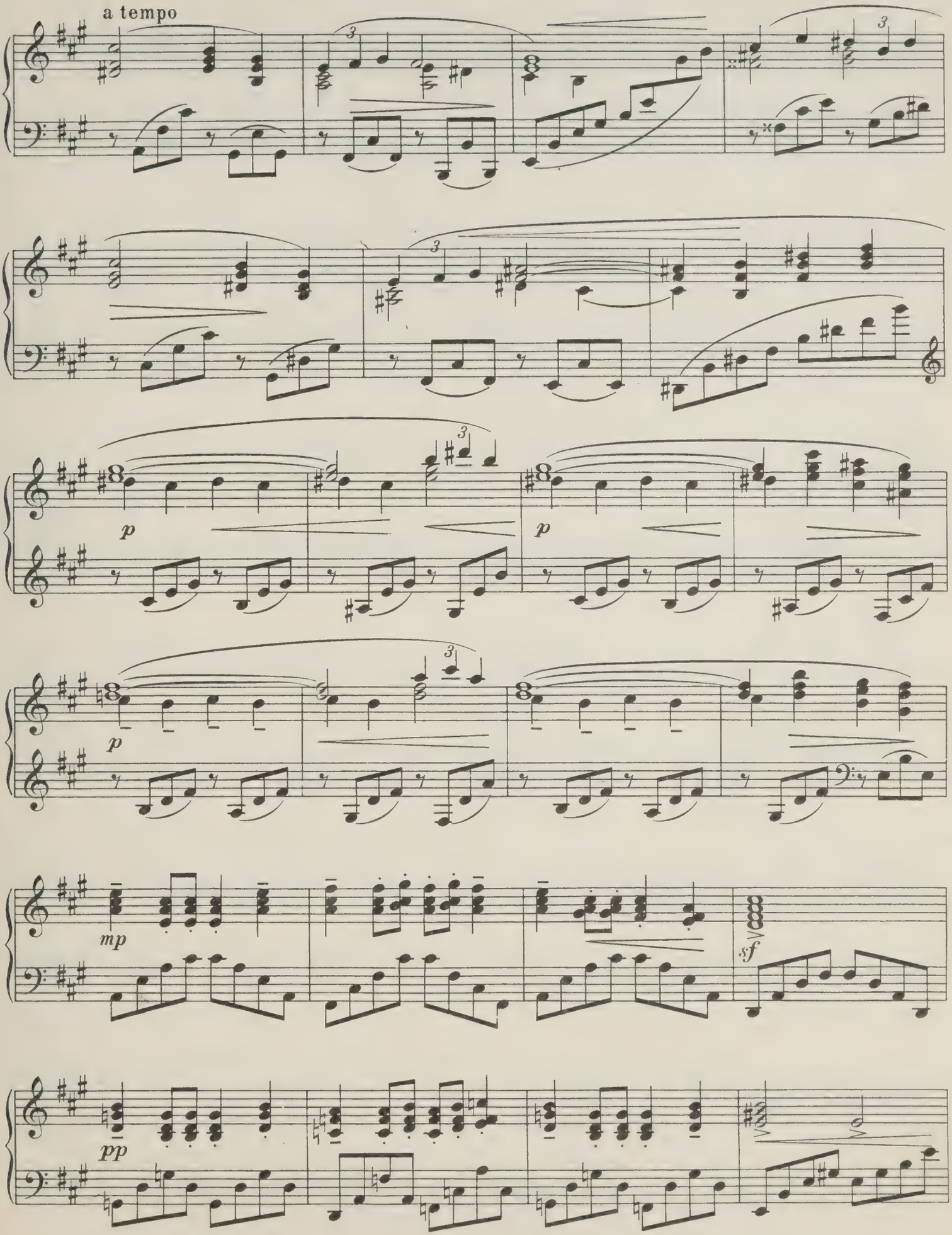

Tempo I
8
ppp
2
2
8

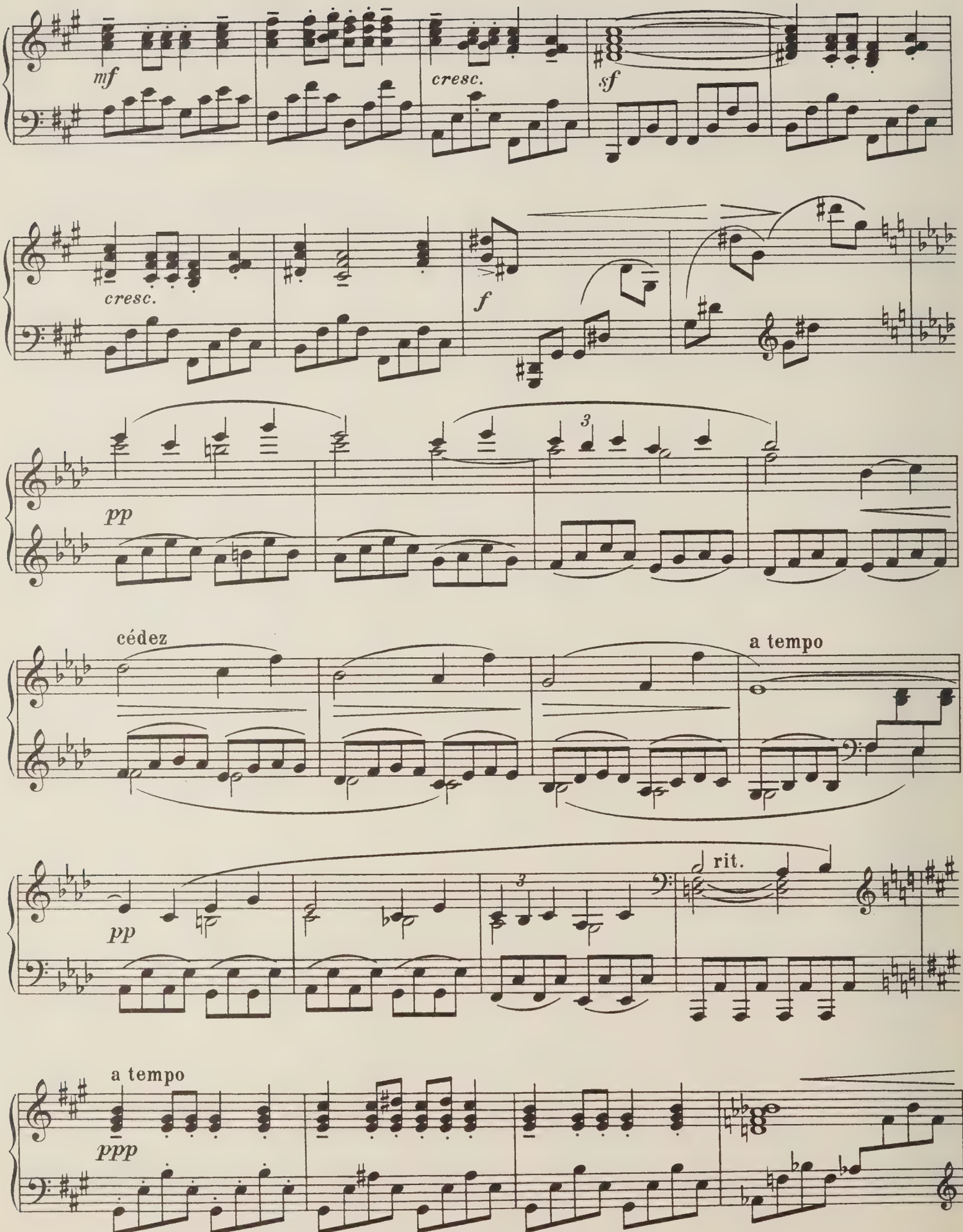

pp
2
2
pp morendo jusqu'a la fin

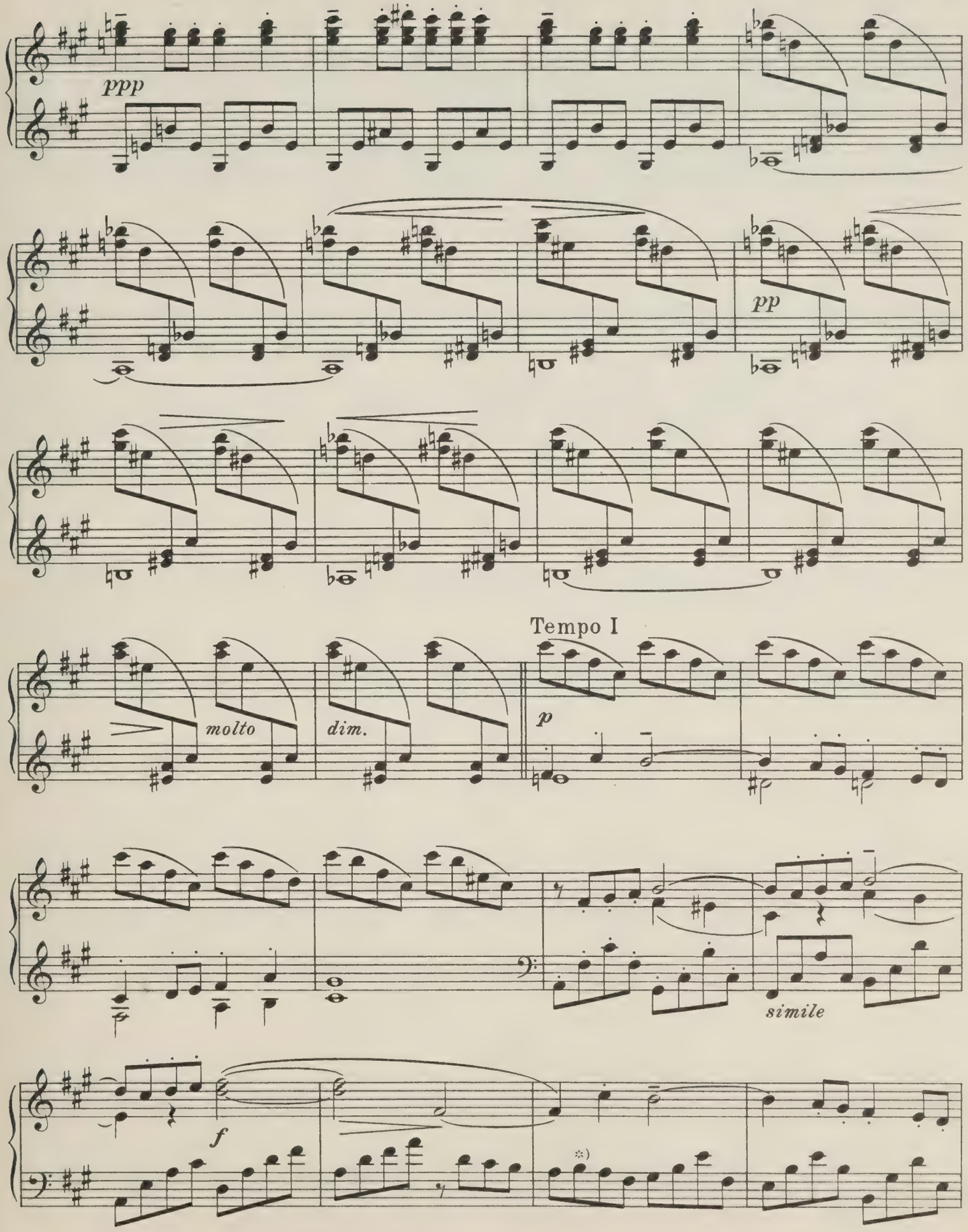
ПАСПЬЕ IV PASSEPIED



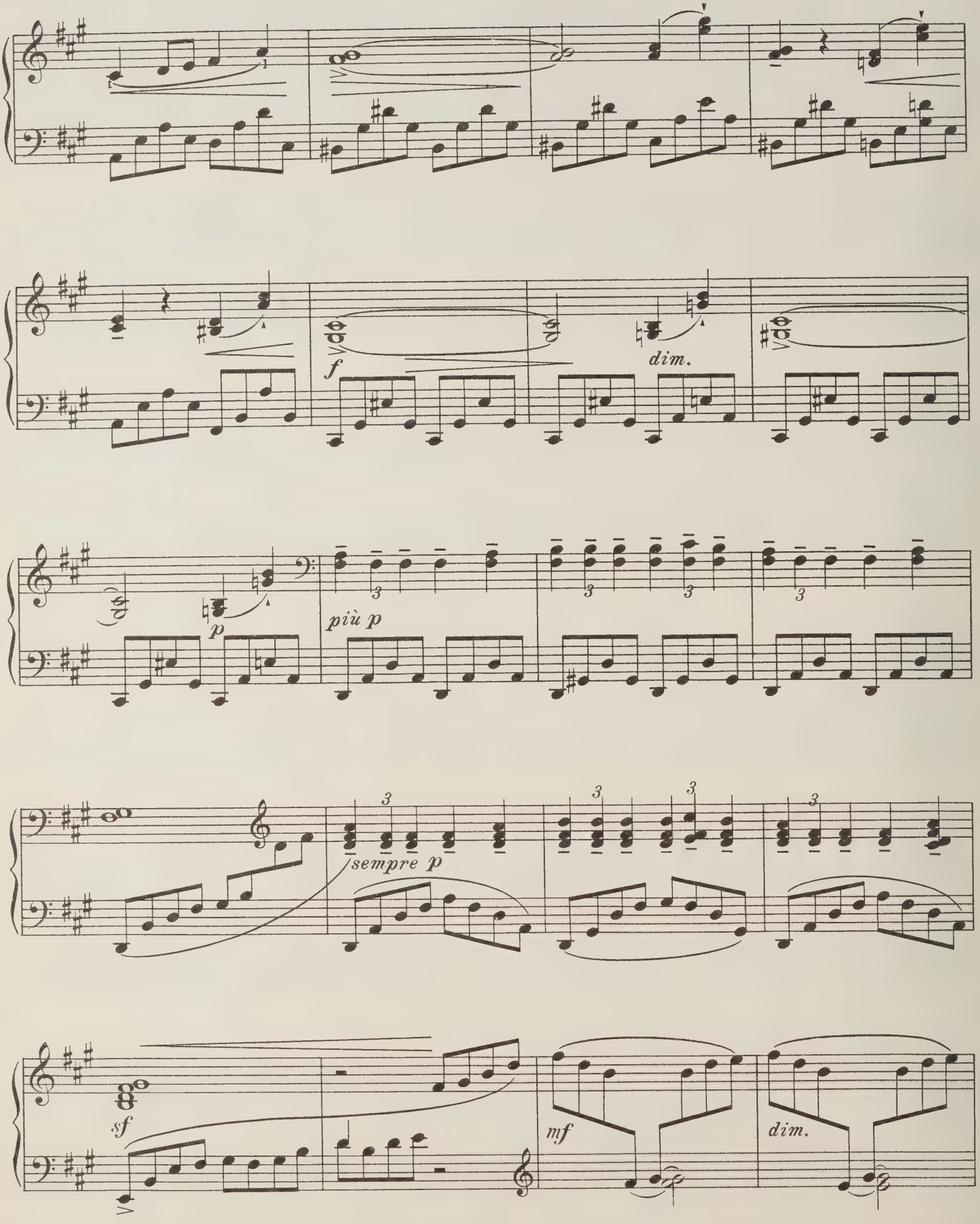

mf
dim.
p
sf
p
più p
cédez un peu
mf

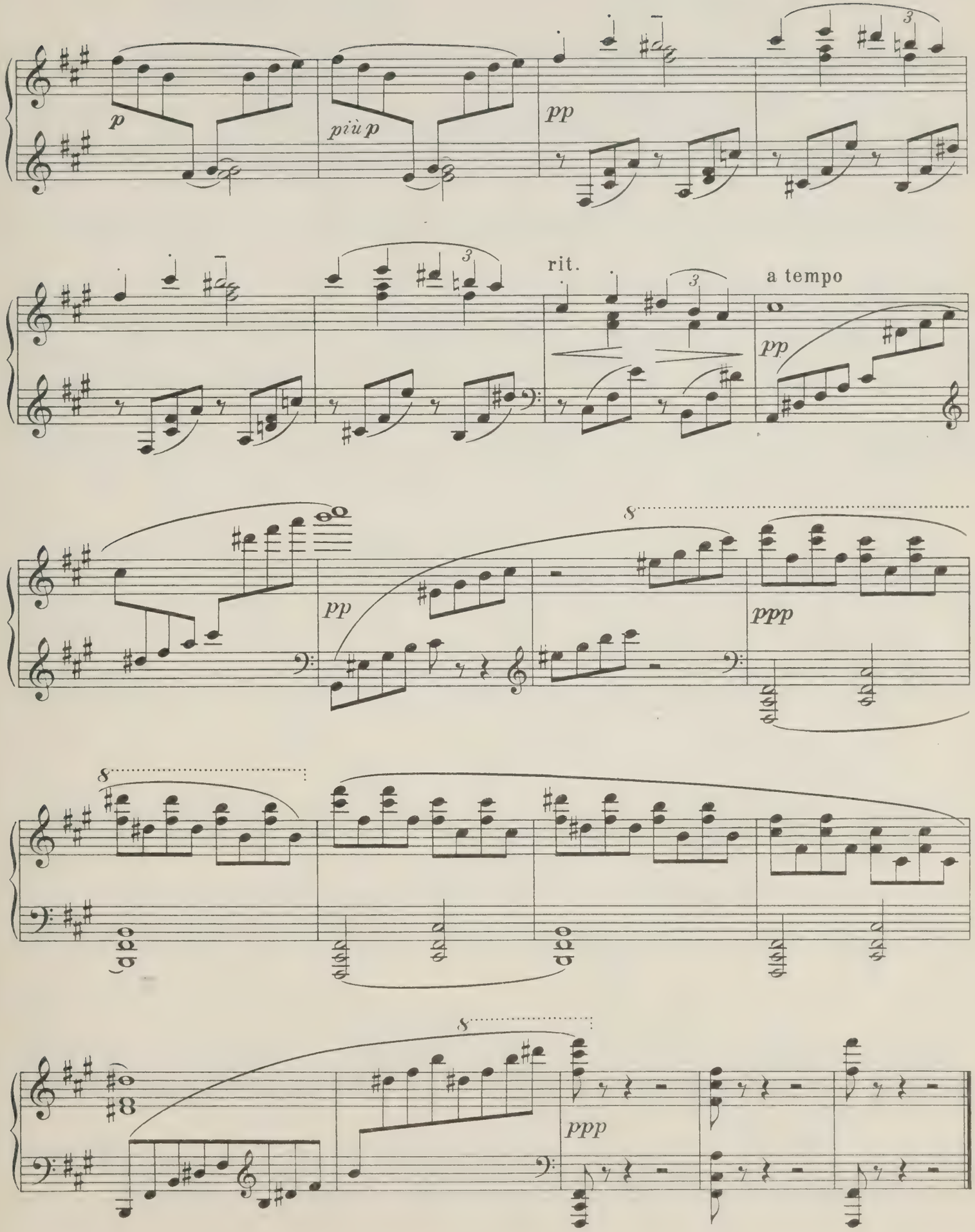

a tempo
p
p
p
mp
sf
pp


mf
cresc.
sf
cresc.
f
pp
3
cédez
a tempo
pp
3
rit.
a tempo
ppp

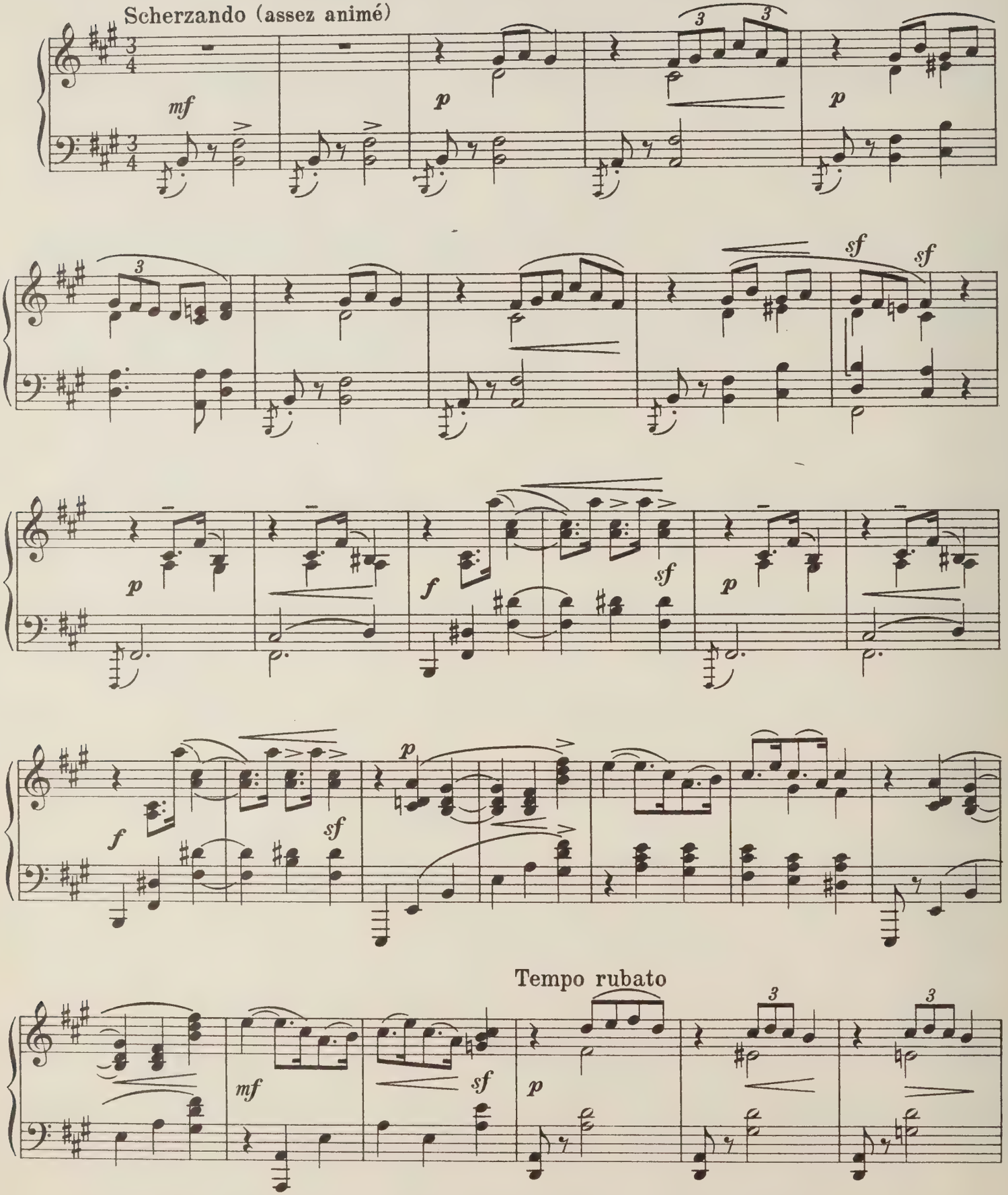


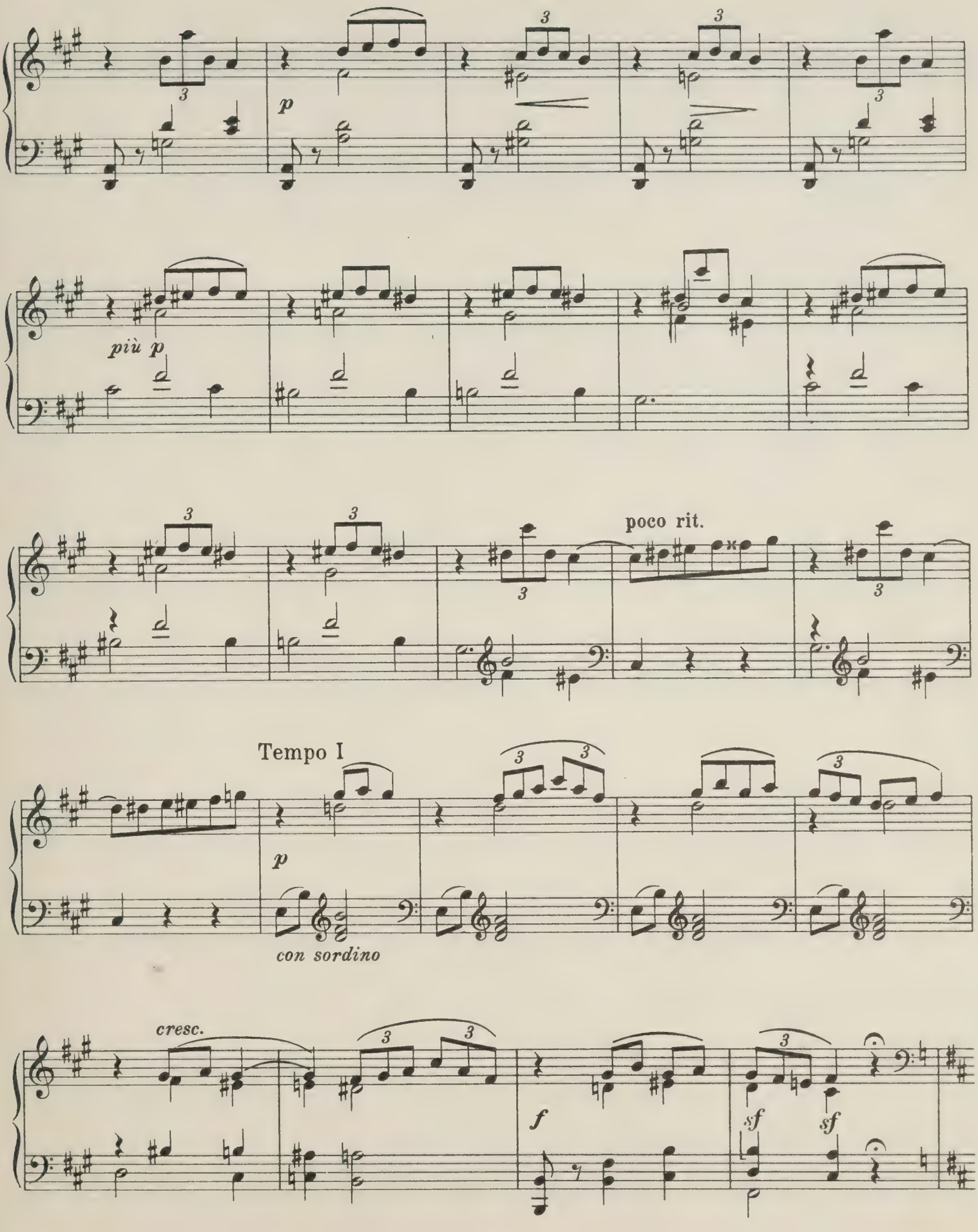
*) Повидимому здесь должно быть одинаково со стр. 81 (т. 11) - или оба раза do ♯, или оба раза si.

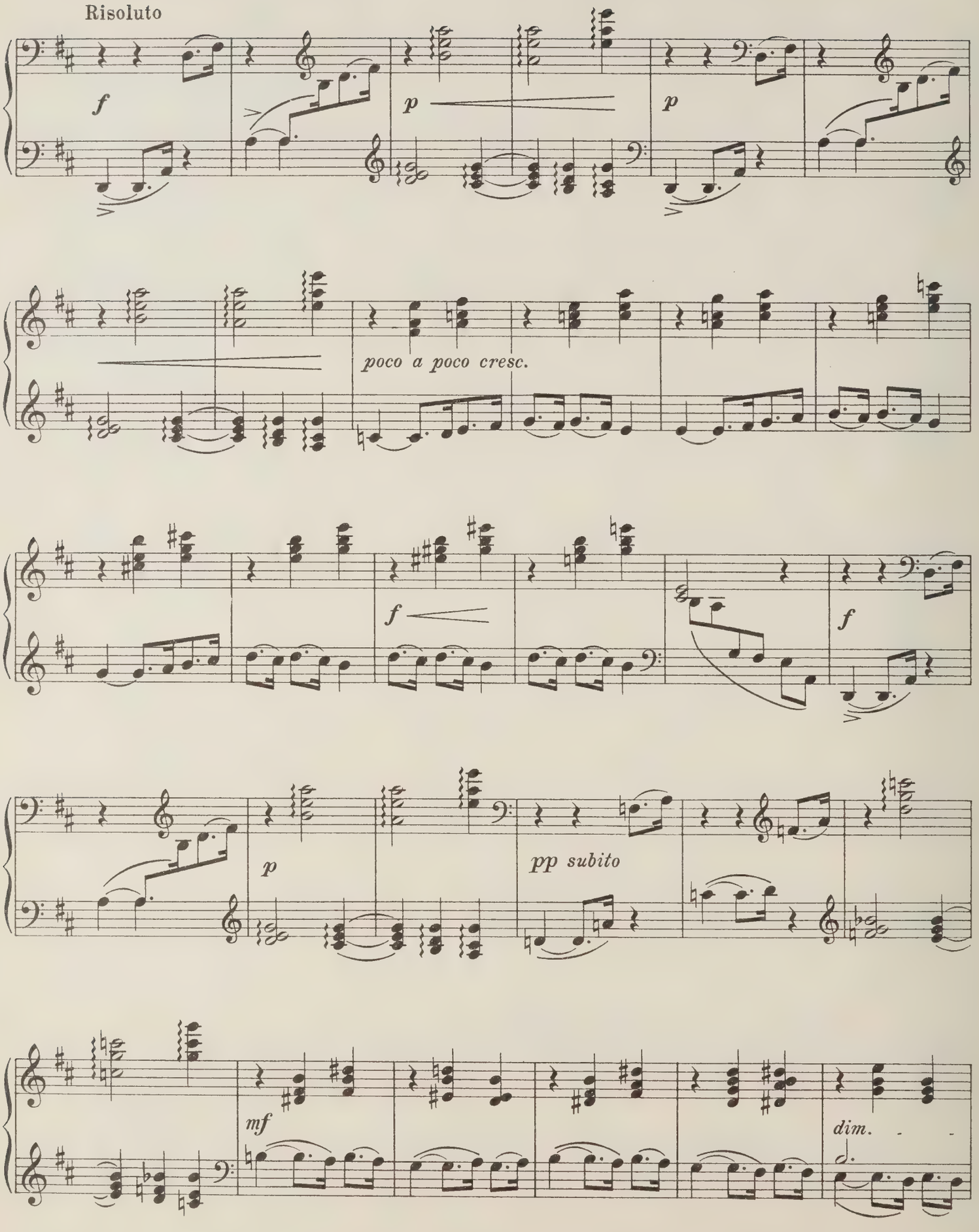

f
dim.
p
più p
sempre p
sf
mf
dim.

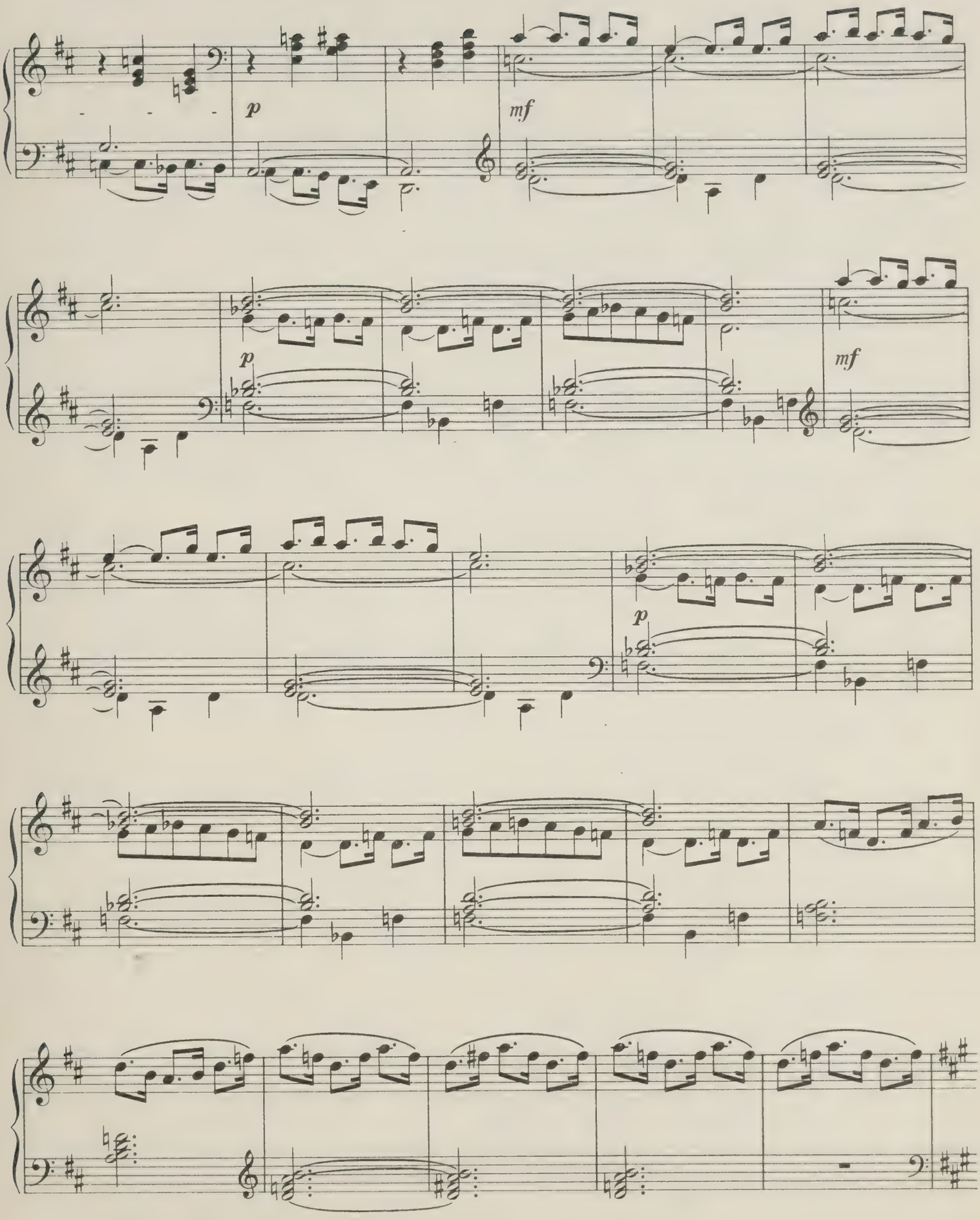

p
più p
pp
rit.
a tempo
pp
pp
ppp
8
8
8
ppp

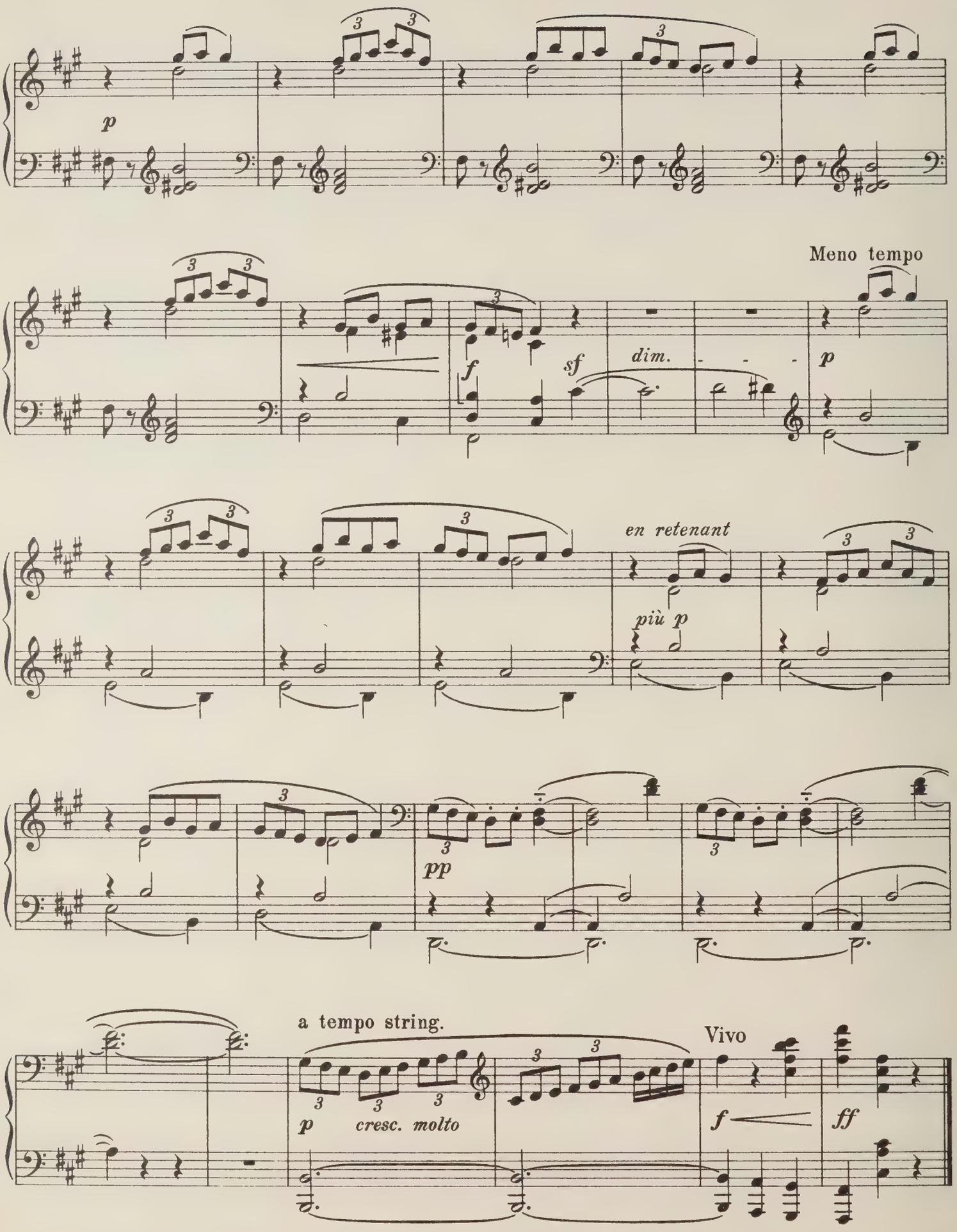
МАЗУРКА MAZURKA




p
più p
poco rit.
Tempo I
p
con sordino
cresc.
f
sf
sf

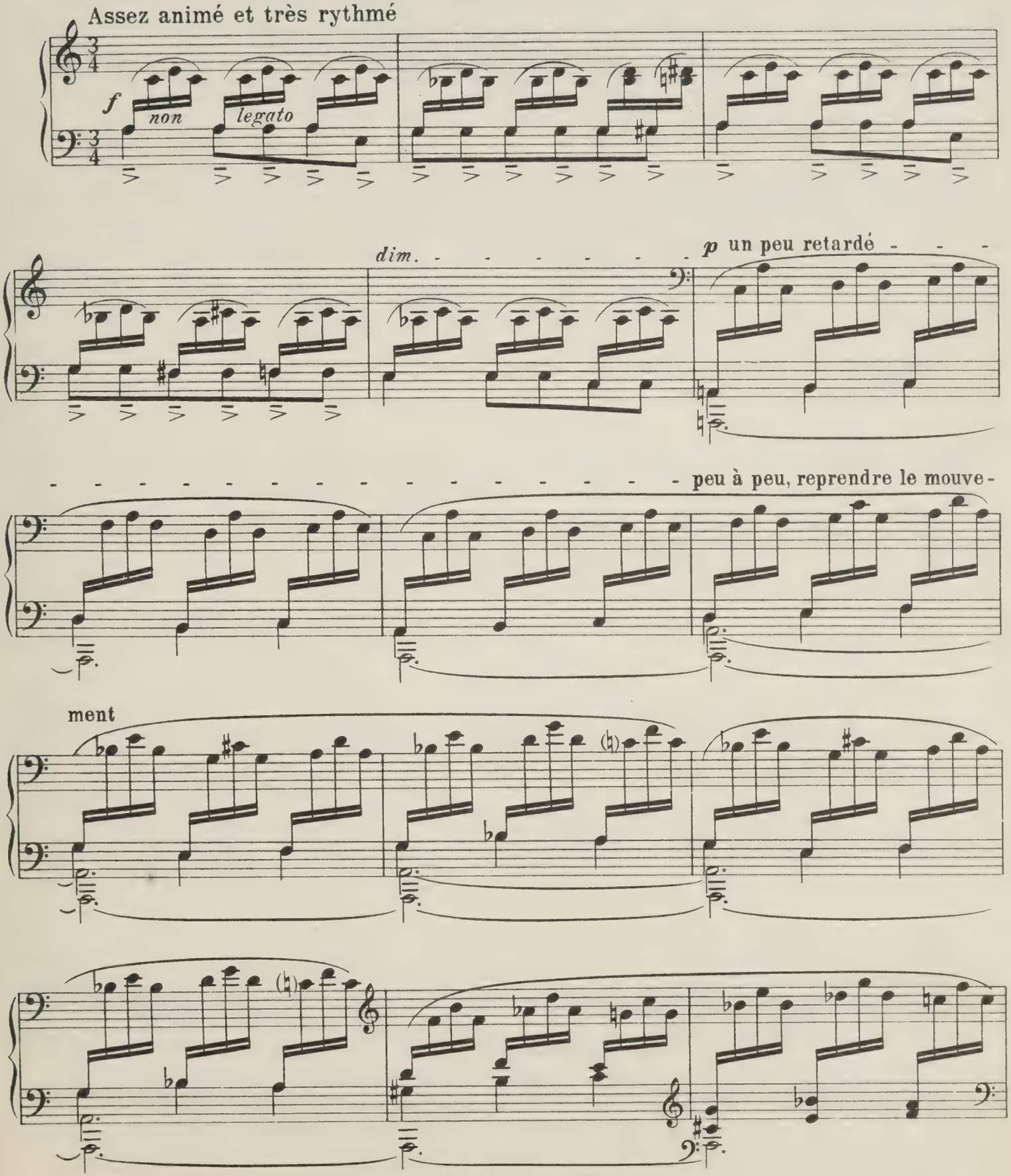

Risoluto
f
p
p
poco a poco cresc.
f
f
p
pp subito
mf
dim.

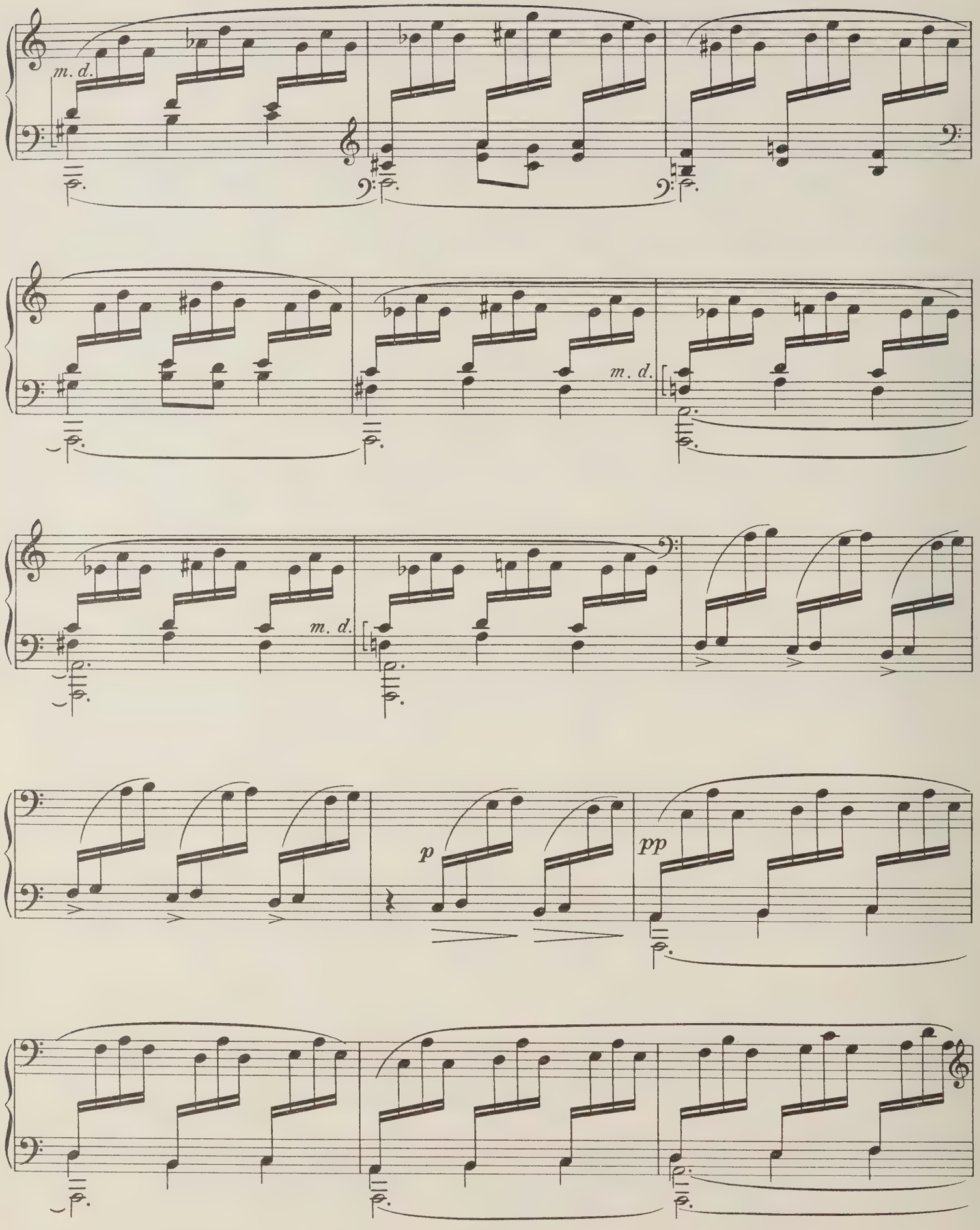

p
mf
p
mf
p

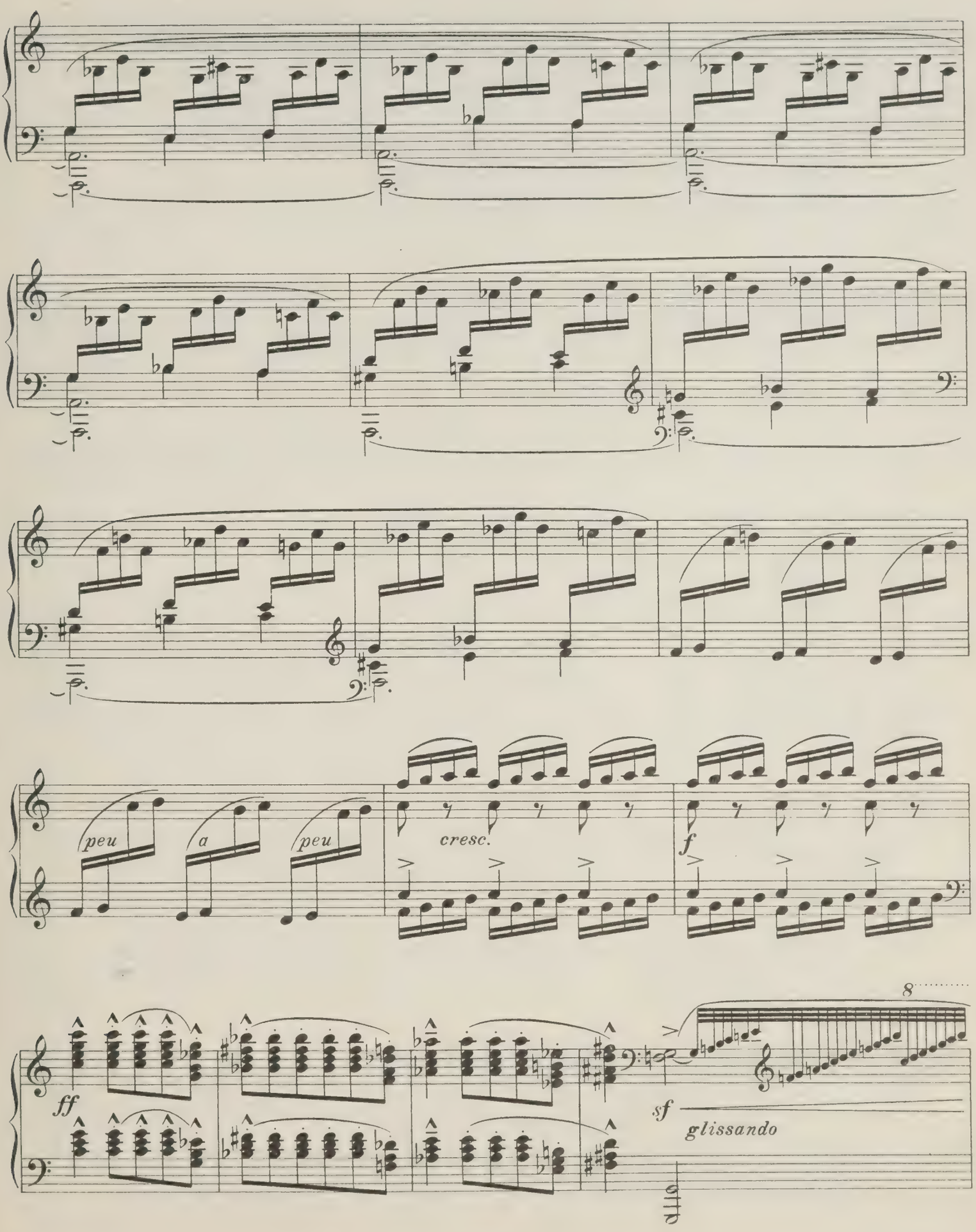

p
Meno tempo
f
sf
dim.
p
en retenant
più p
pp
a tempo string.
p
cresc. molto
Vivo
f
ff

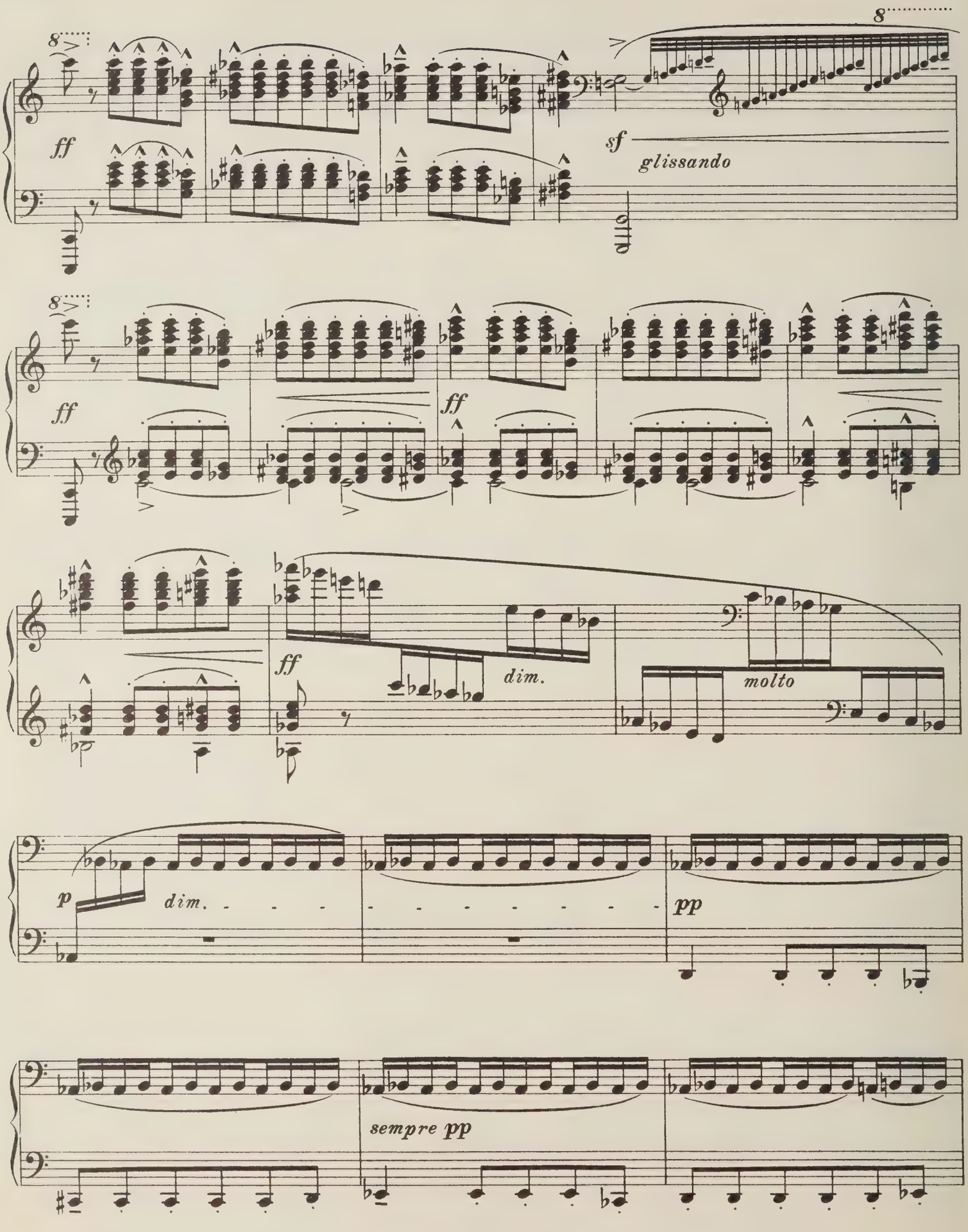
ДЛЯ ФОРТЕПЬЯНО POUR LE PIANO

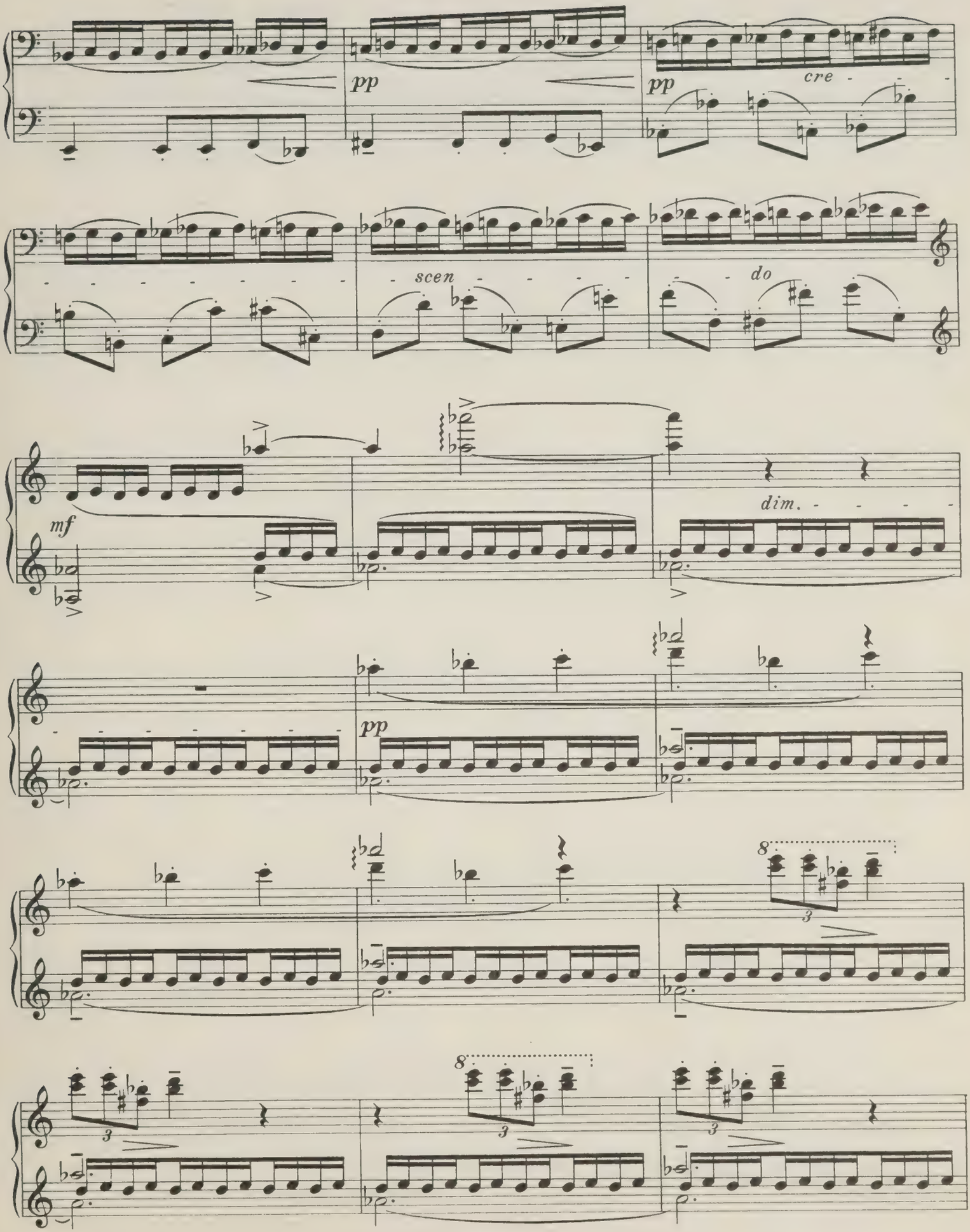
ПРЕЛЮДИЯ I PRÉLUDE

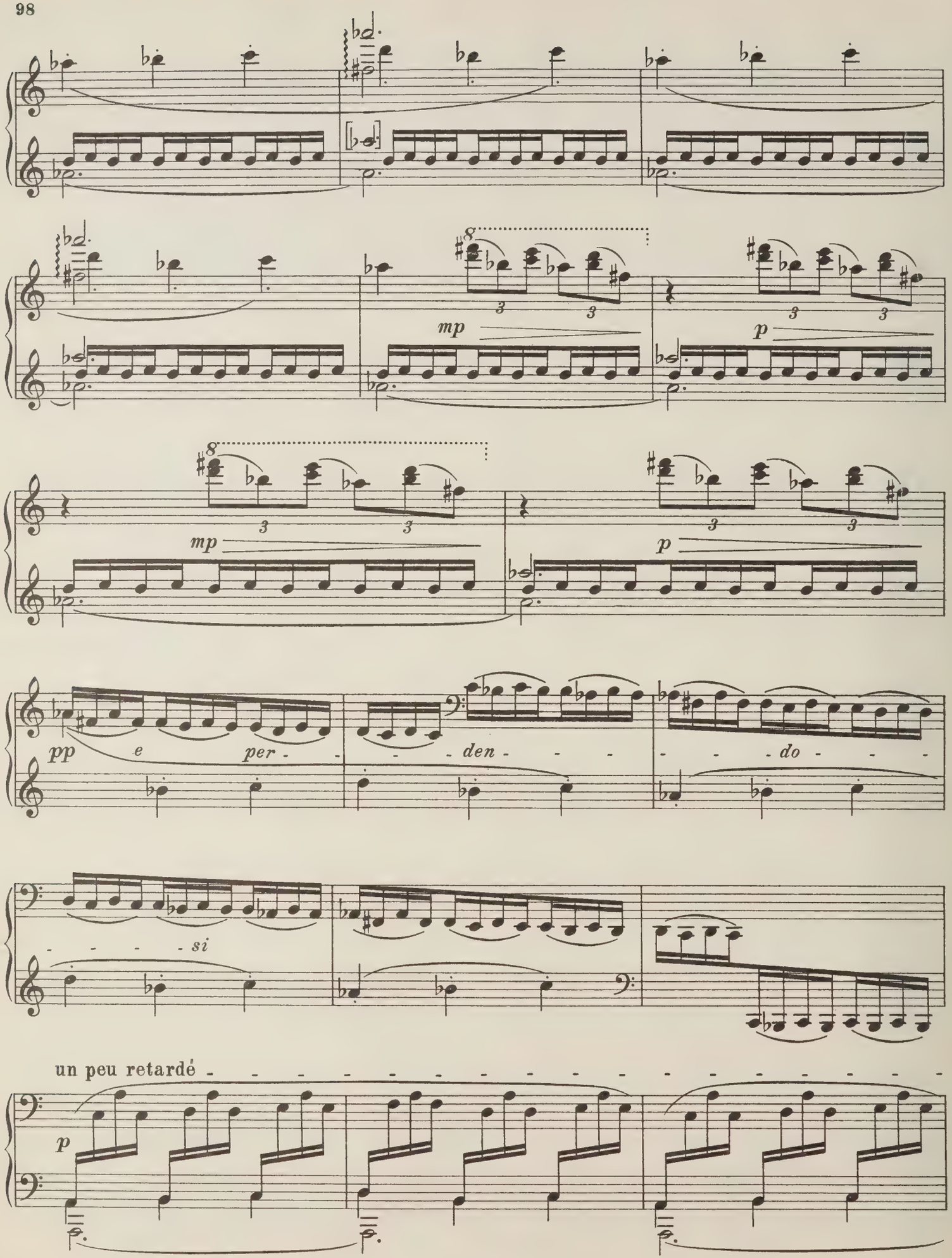


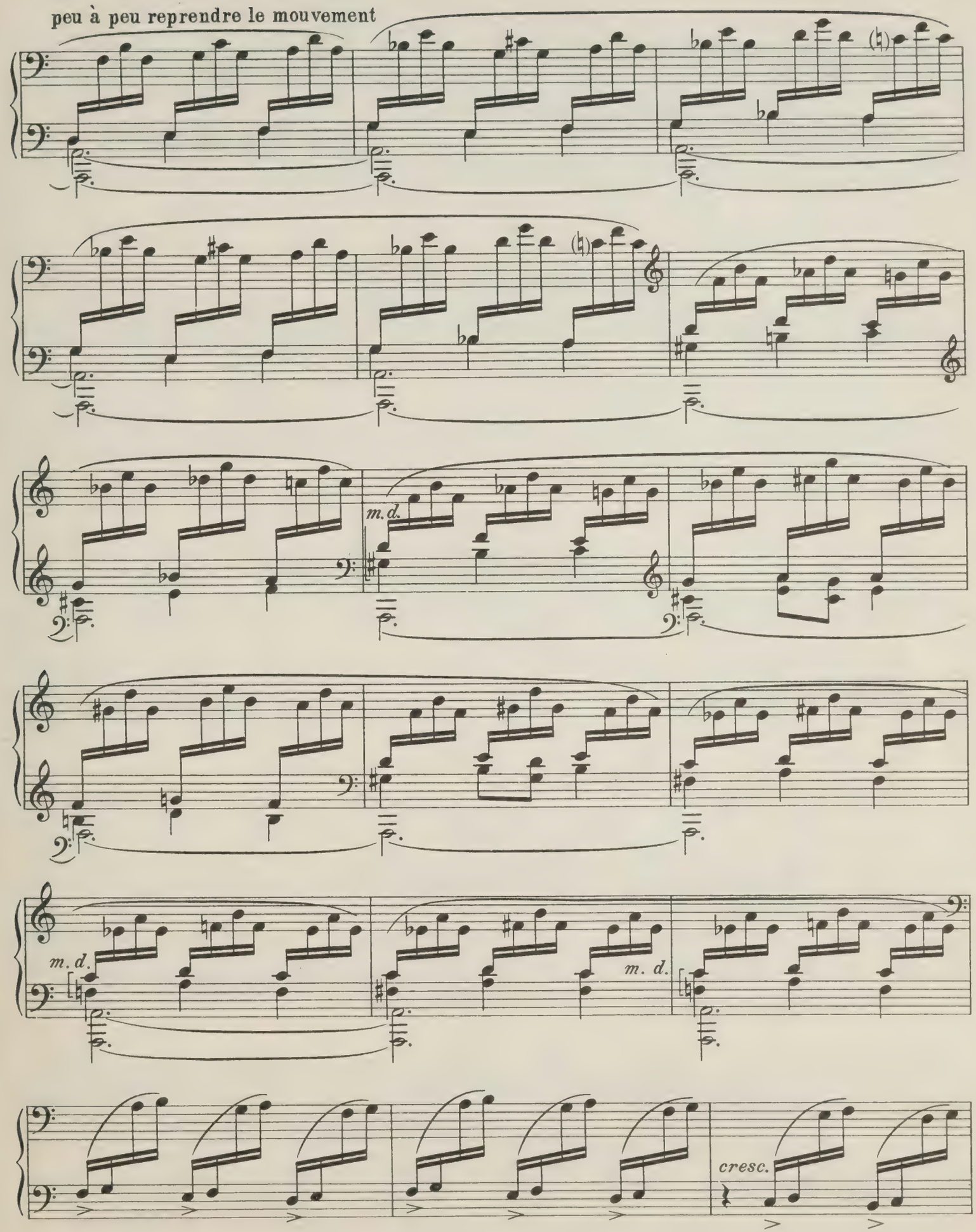

m. d.
m. d.
m. d.
p
pp

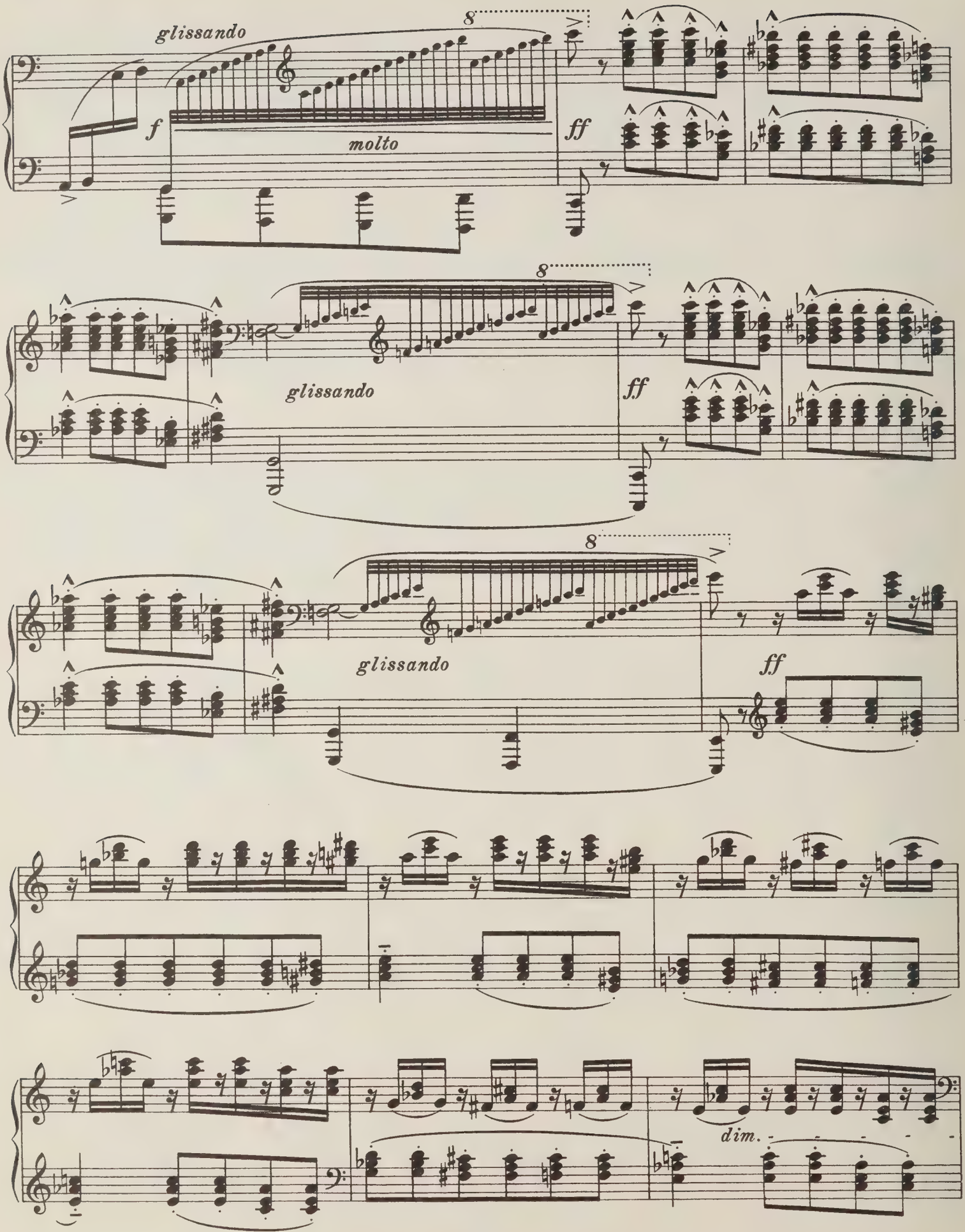

peu
a
peu
cresc.
f
ff
8
sf
glissando

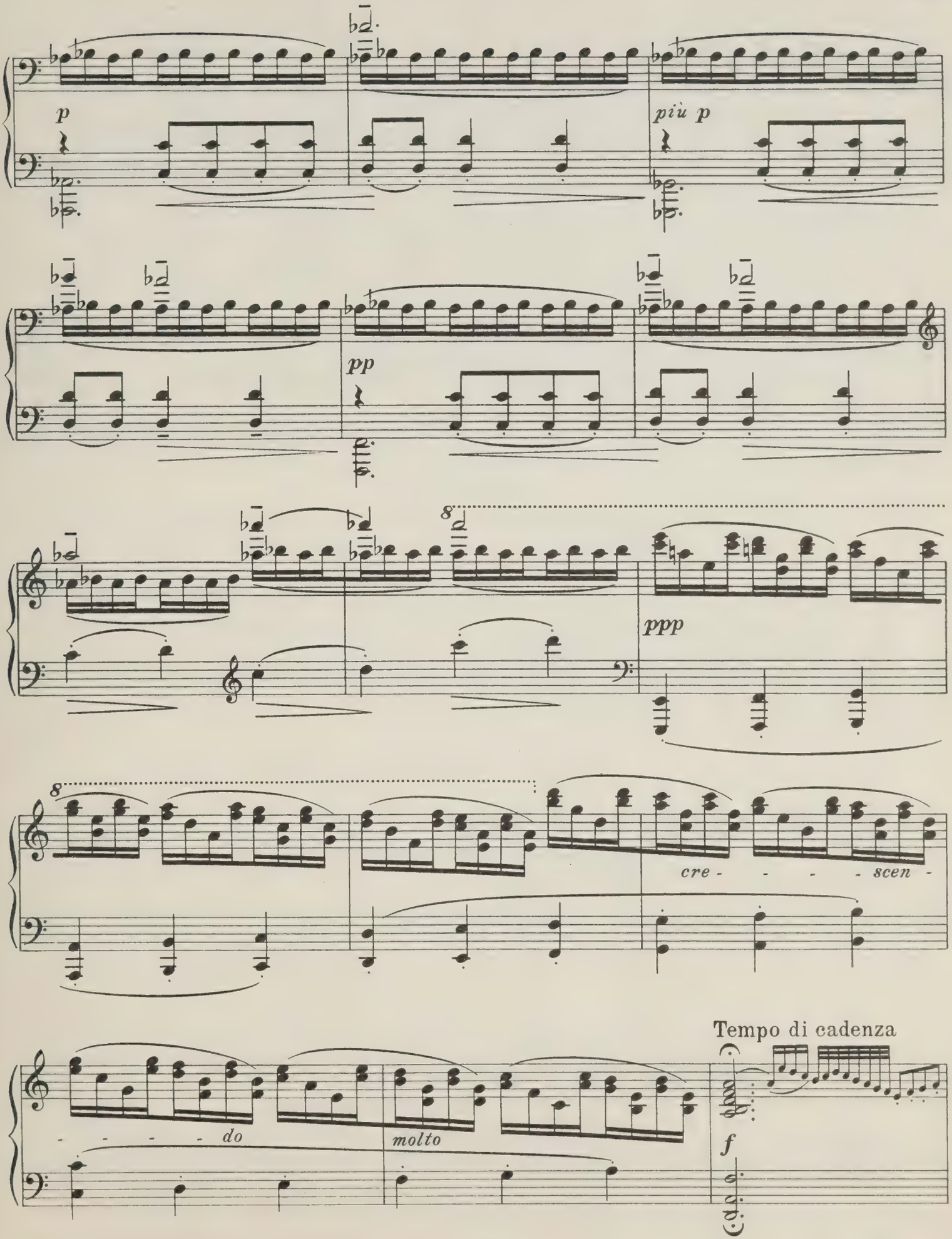

8
ff
sf
glissando
8
ff
ff
ff
dim.
molto
p
dim.
pp
sempre pp

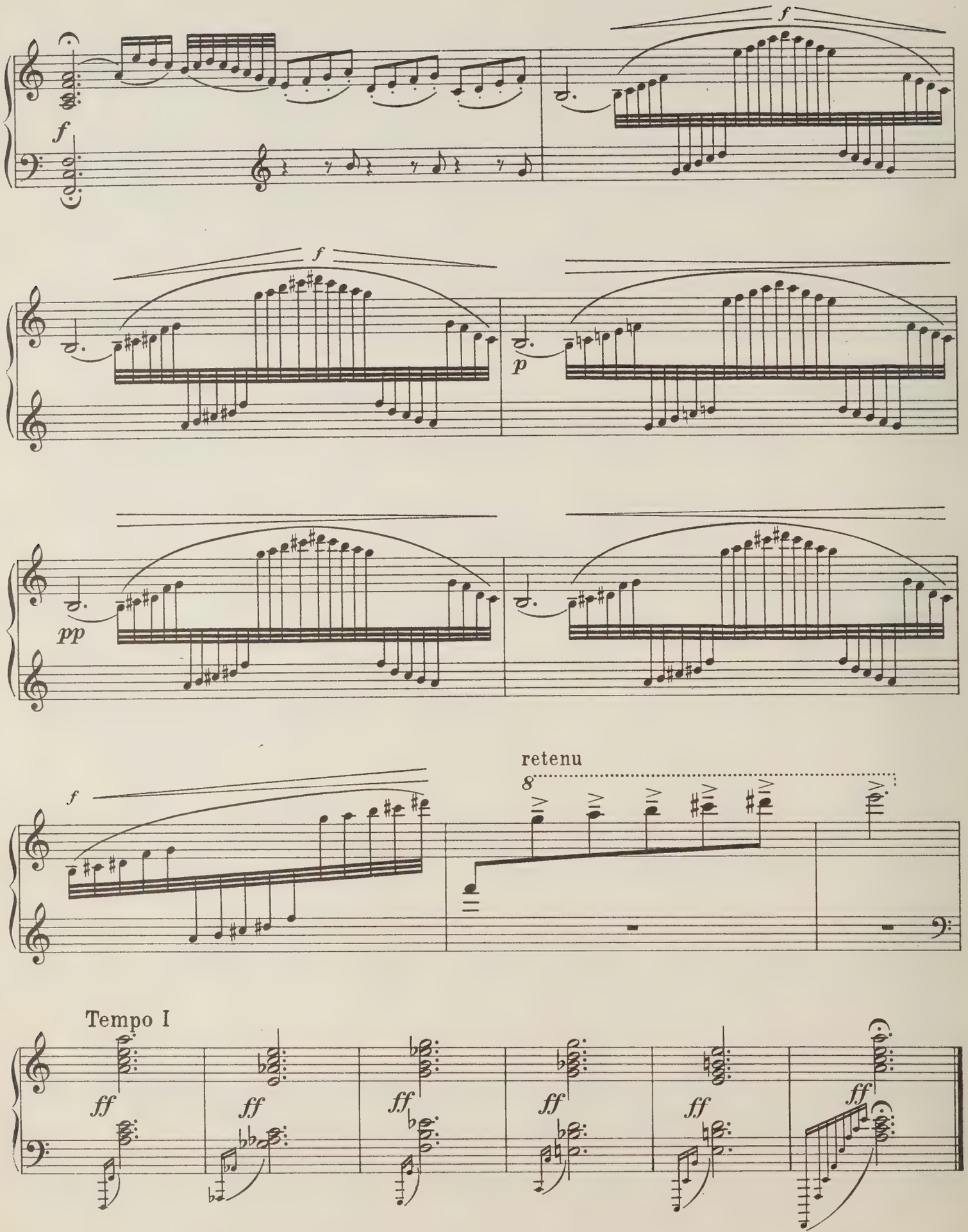

pp
pp
cre - - -
scen - - - - -
do
mf
dim. - - - - -
pp
8
3
8
3
3


mp
p
mp
p
pp
e
per -
- den -
- do -
- si
un peu retardé
p


peu à peu reprendre le mouvement
m. d.
m. d.
m. d.
cresc.

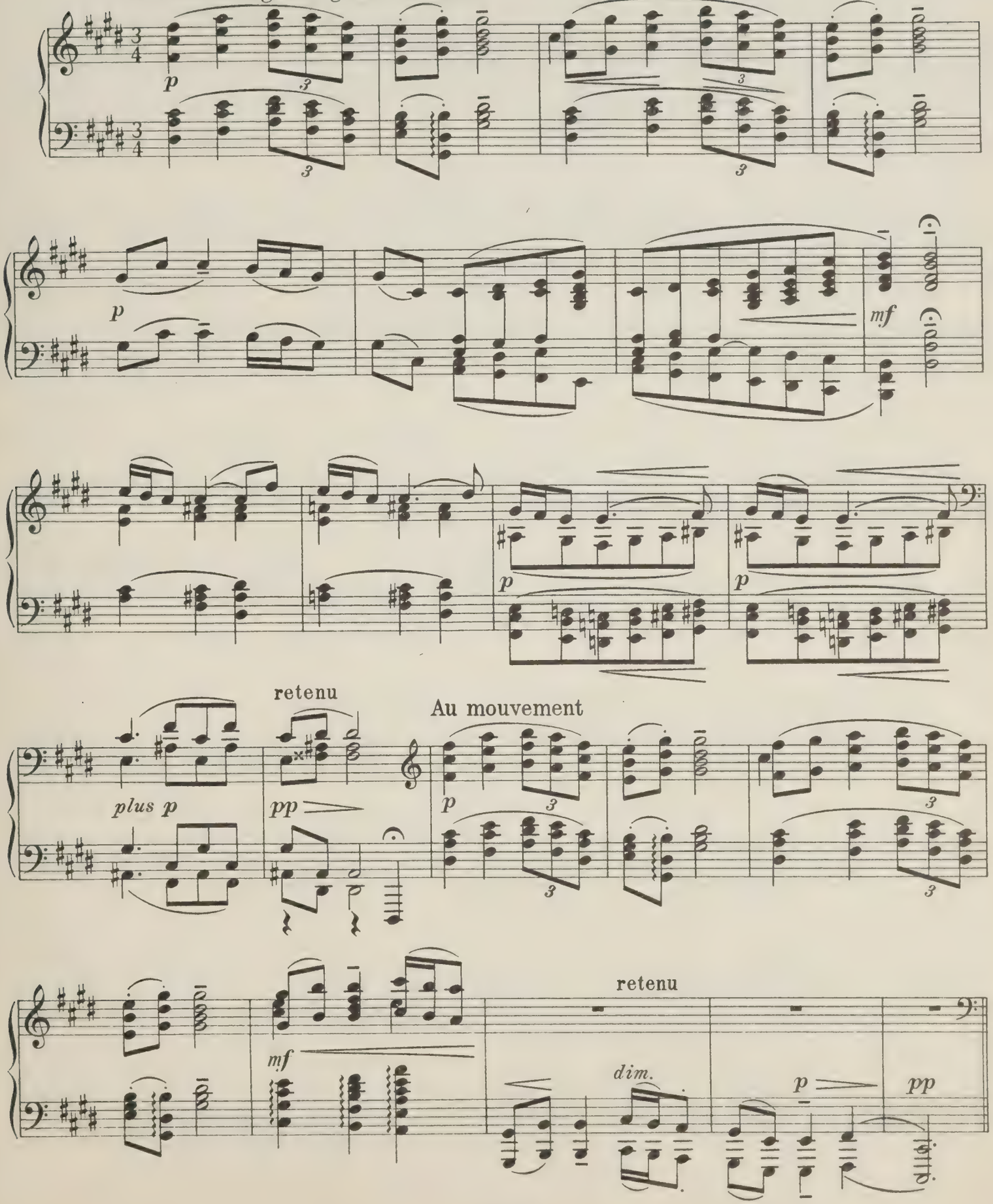

glissando
8
f
molto
ff
glissando
8
ff
glissando
8
ff
dim.

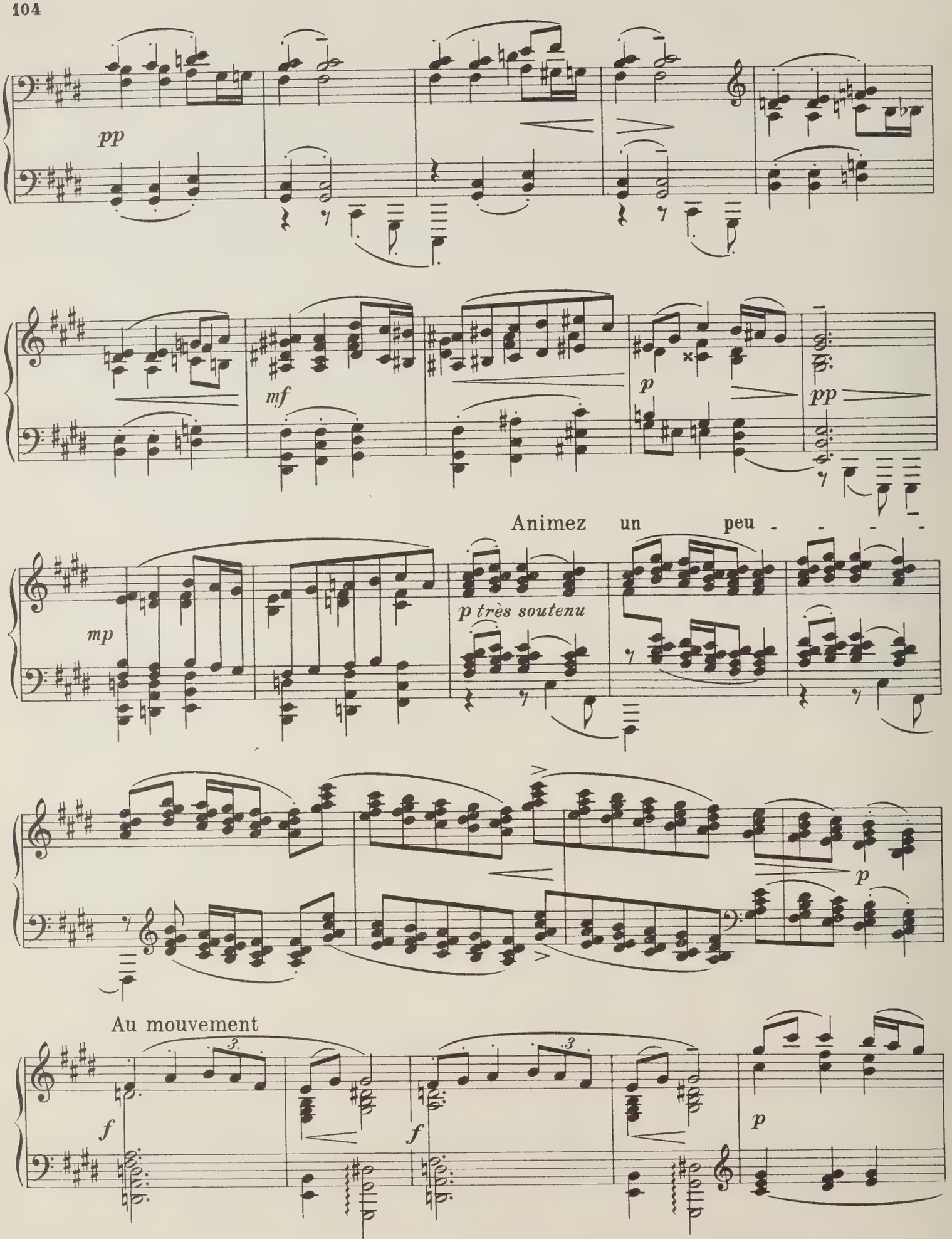

p
più p
pp
ppp
cre - - - - scen -
- - - - do
molto
Tempo di cadenza
f

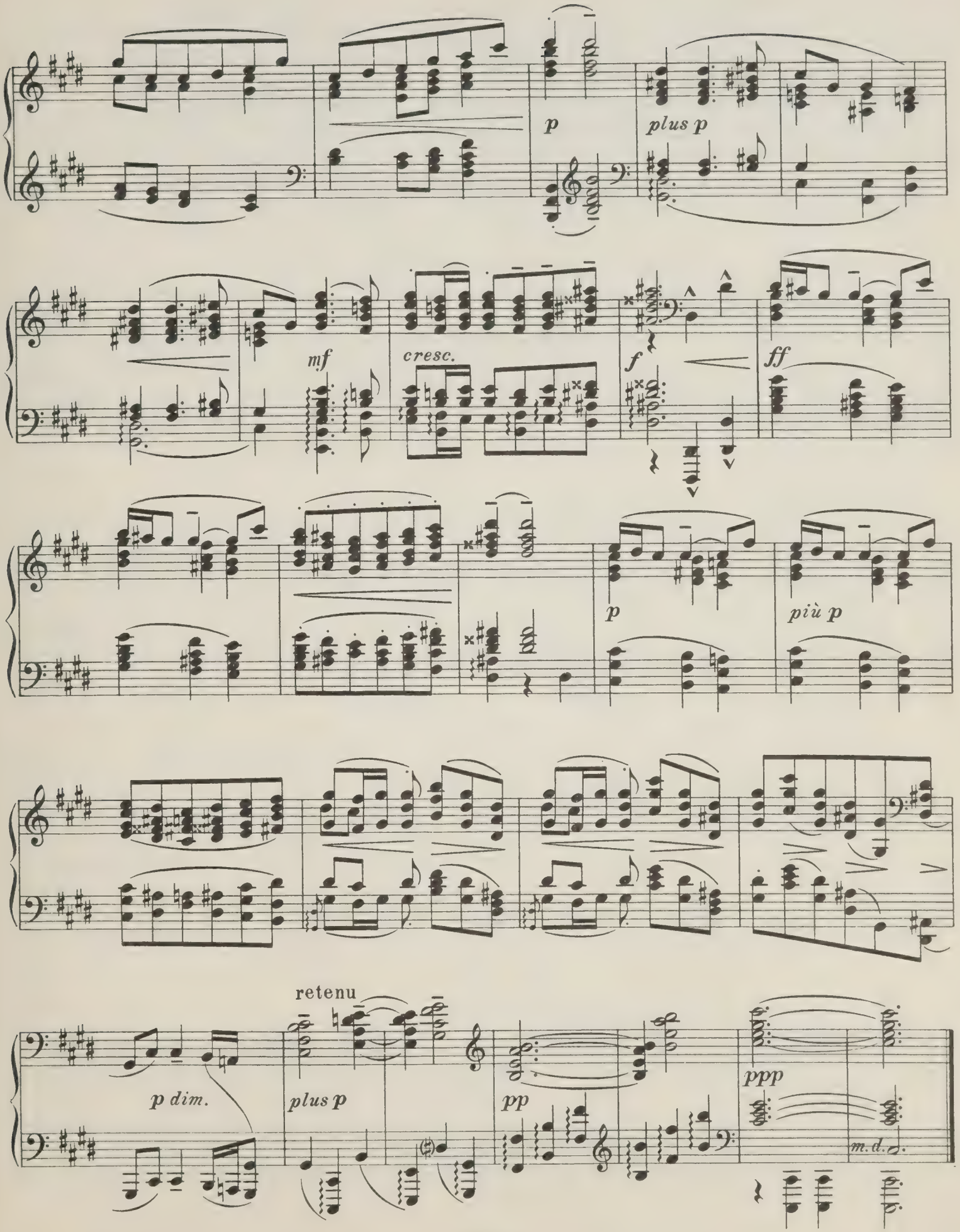

f
f
f
f
p
pp
f
retenu
8
Tempo I
ff
ff
ff
ff
ff
ff

САРАБАНДА II SARABANDE

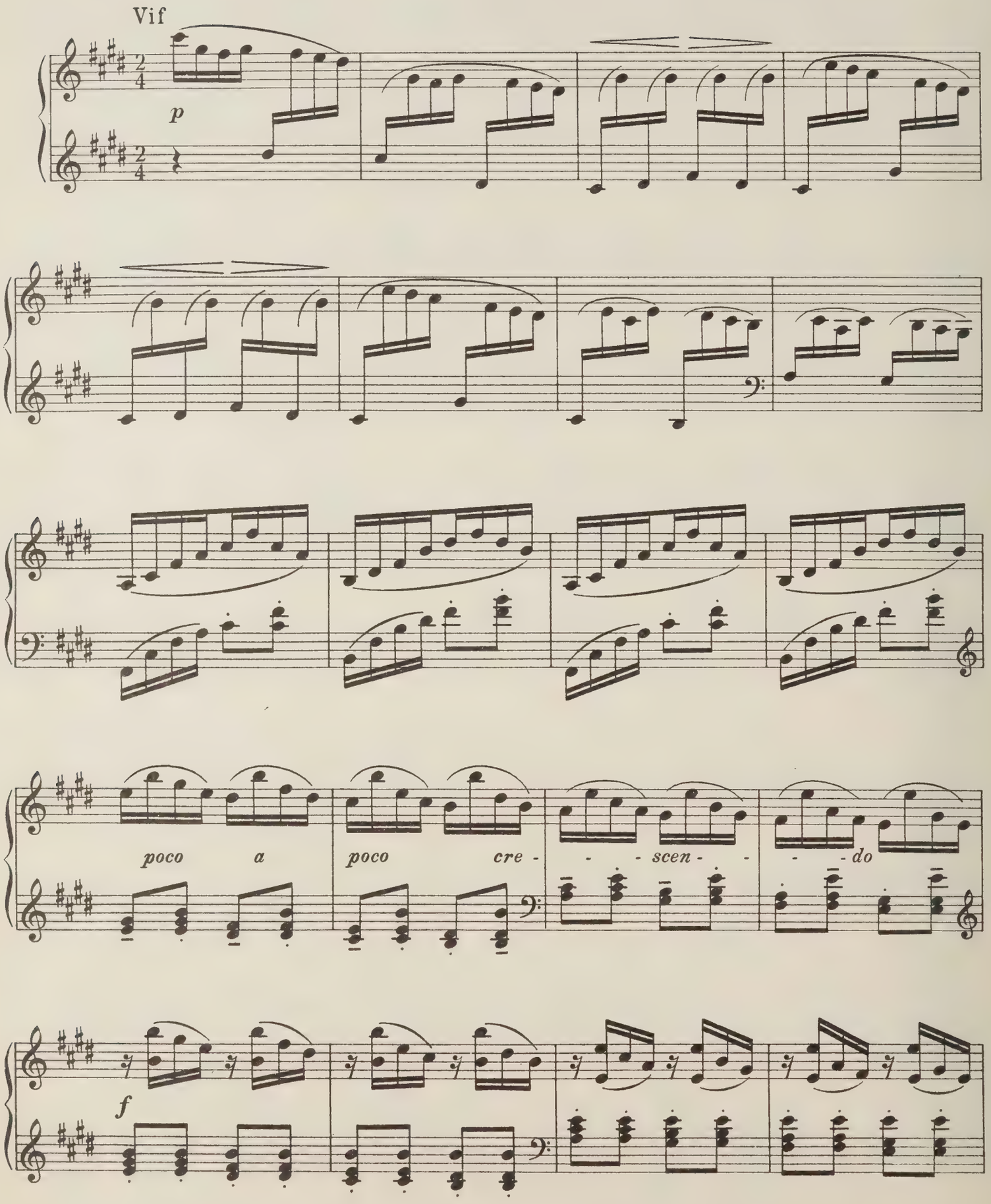
Avec une élégance grave et lente

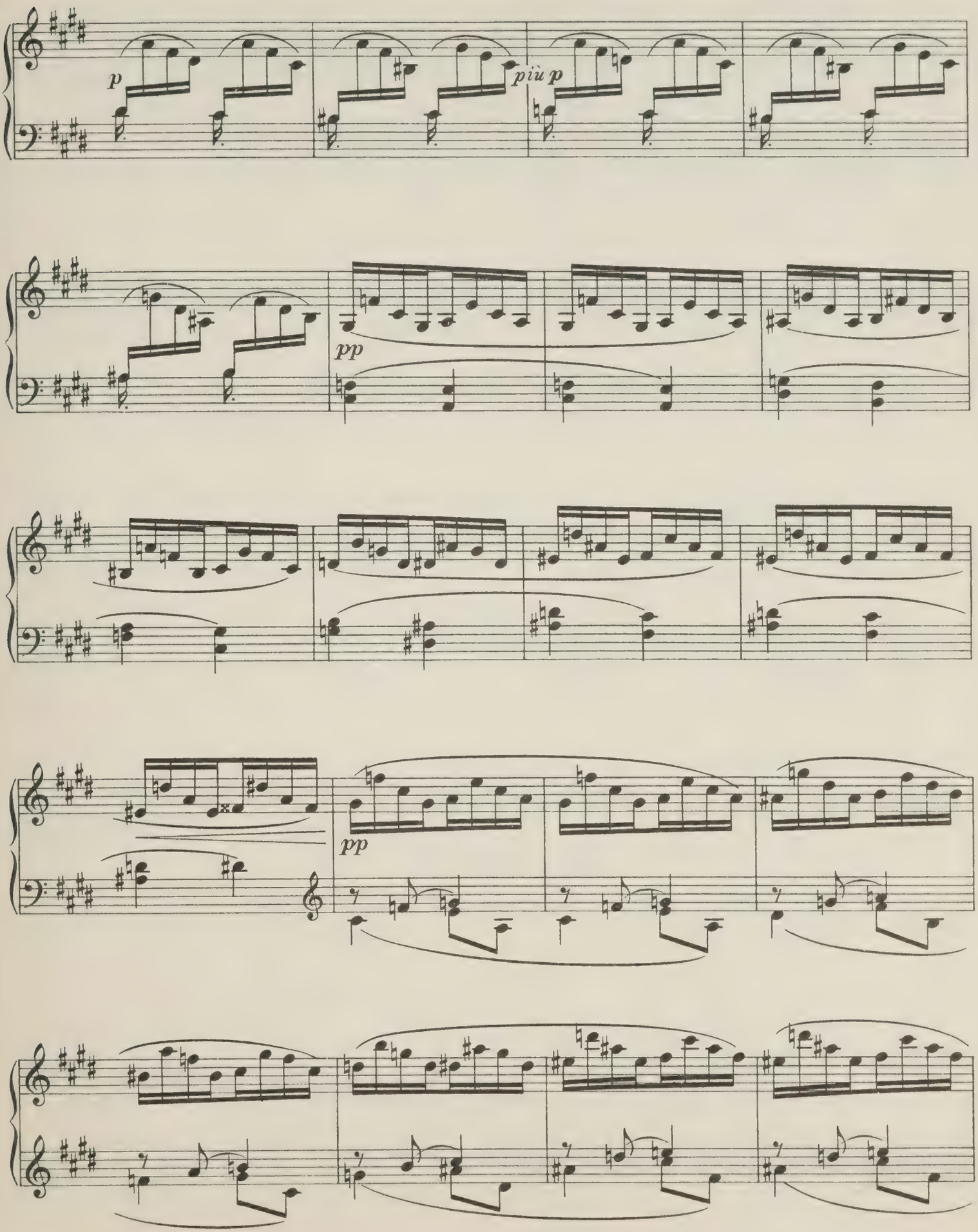


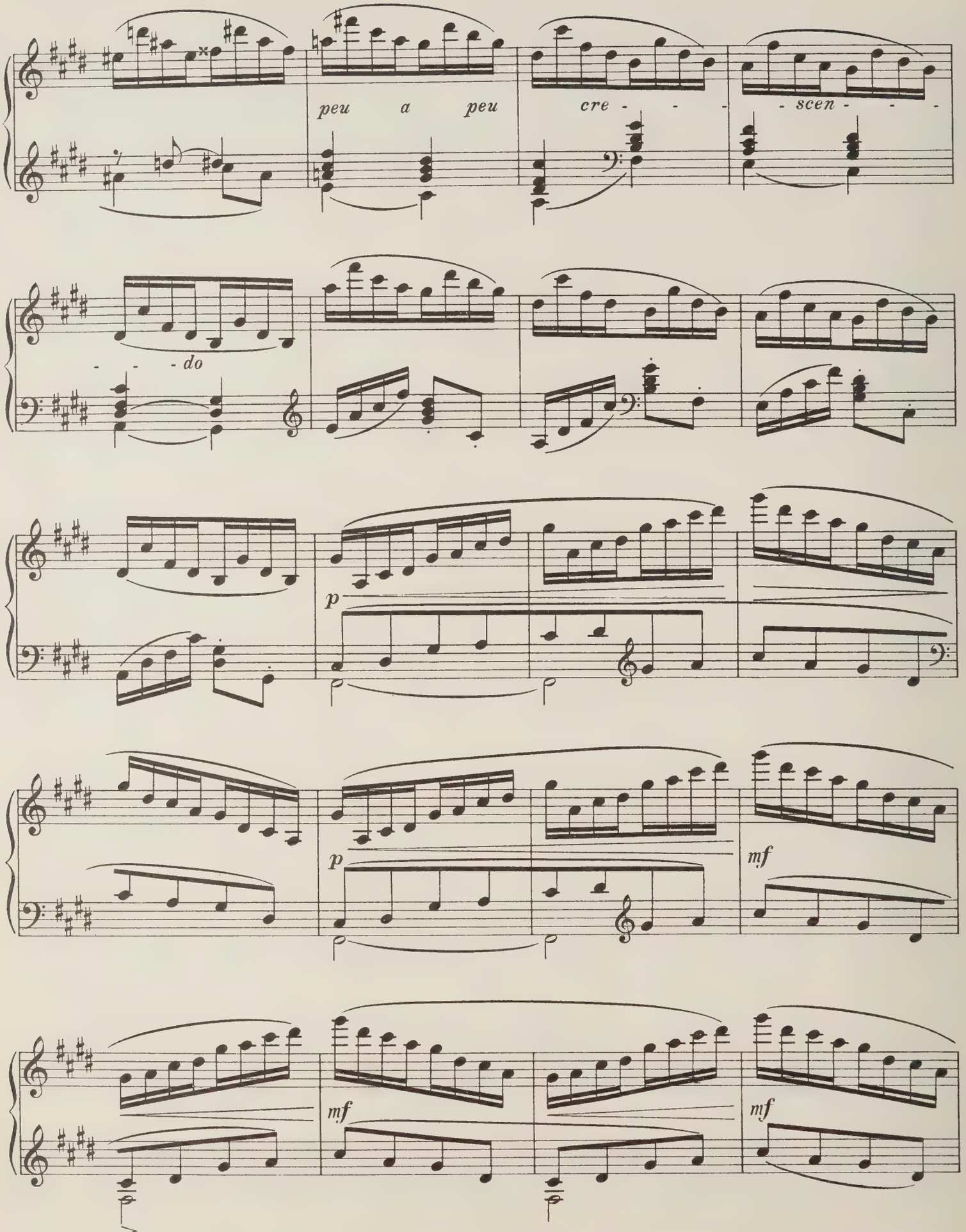

pp
mf
p
pp
Animez un peu
mp
p très soutenu
p
Au mouvement
f
f
p

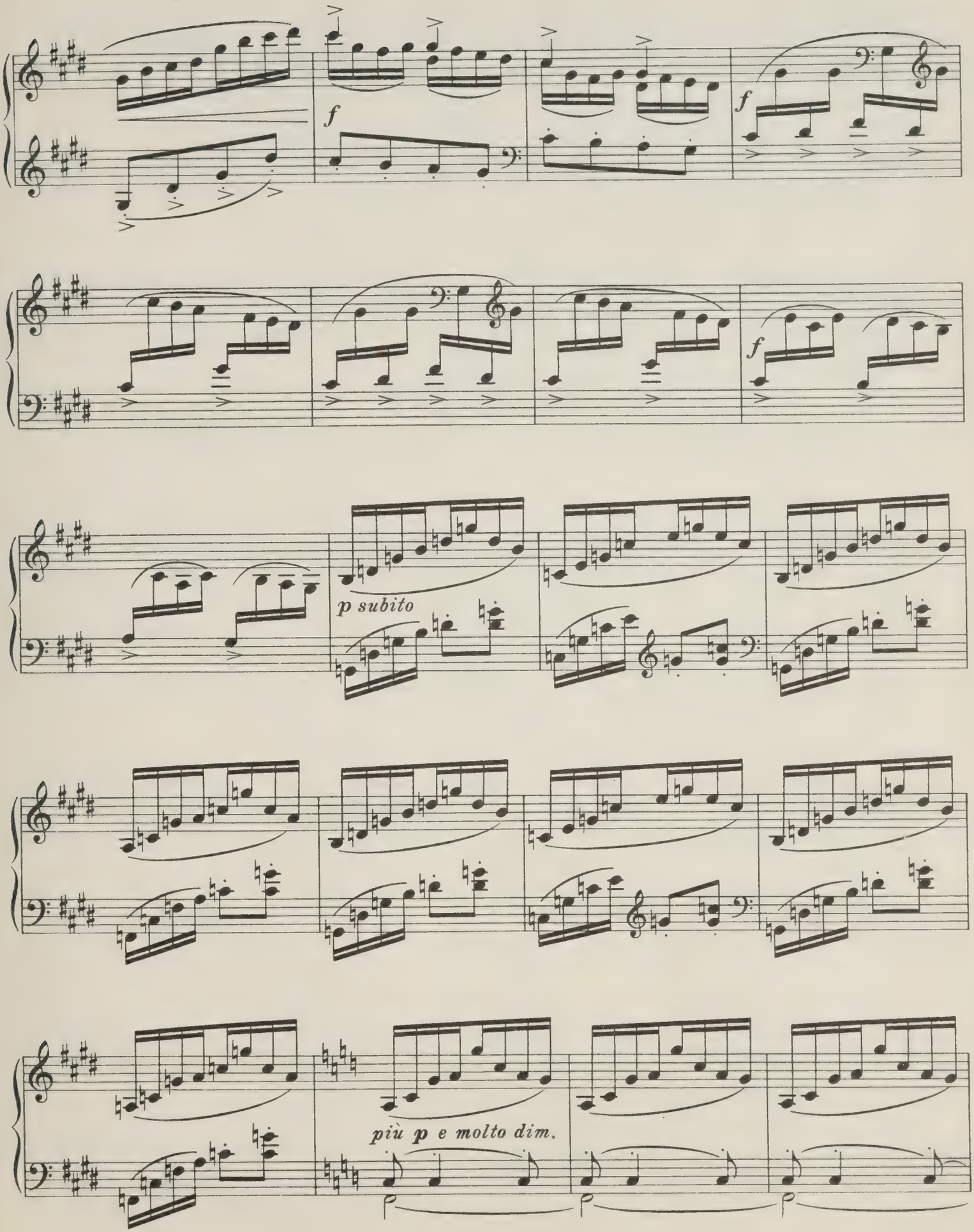

p
plus p
mf
cresc.
f
ff
p
più p
retenu
p dim.
plus p
pp
ppp
m.d.

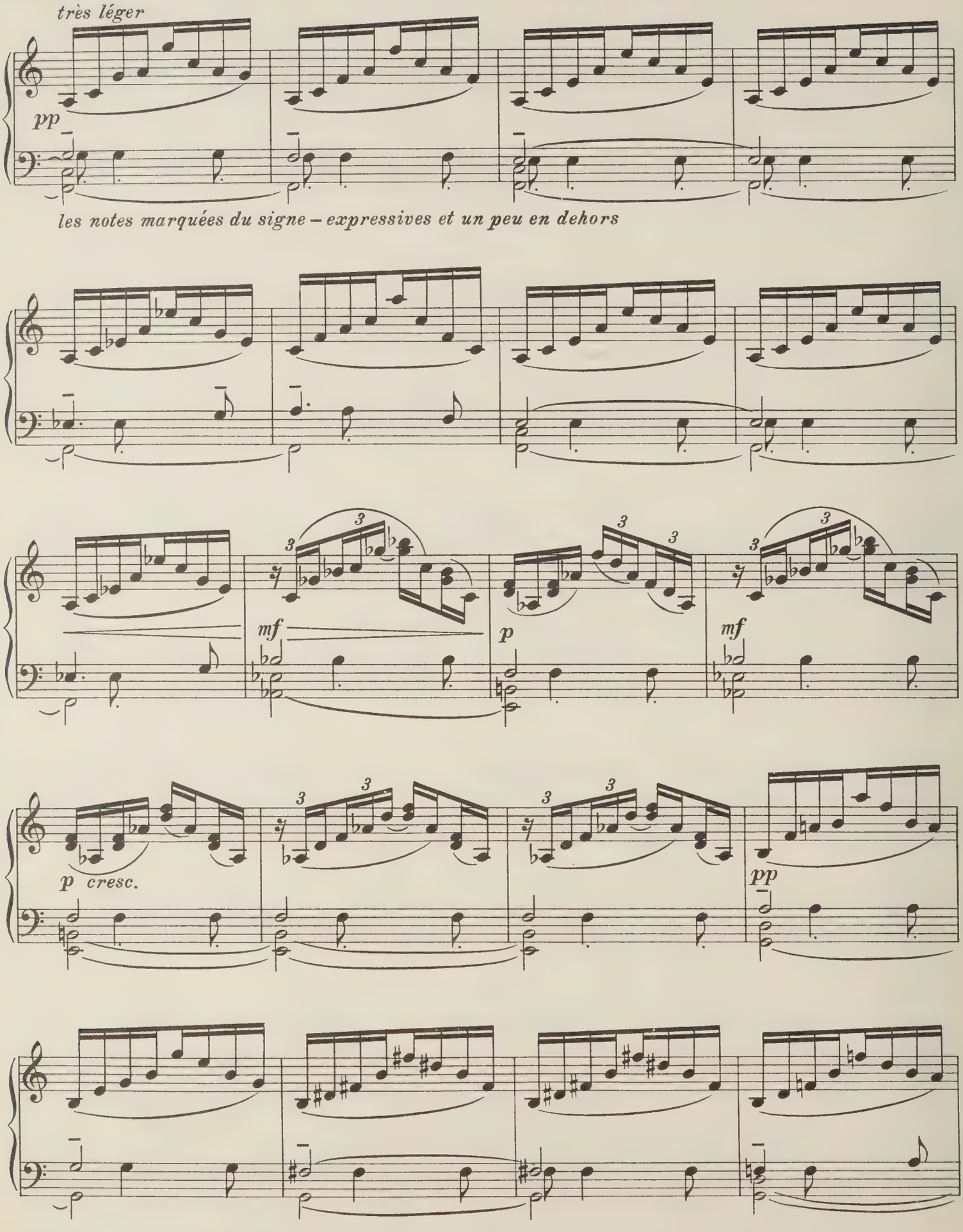
ТОККАТА III TOCCATA

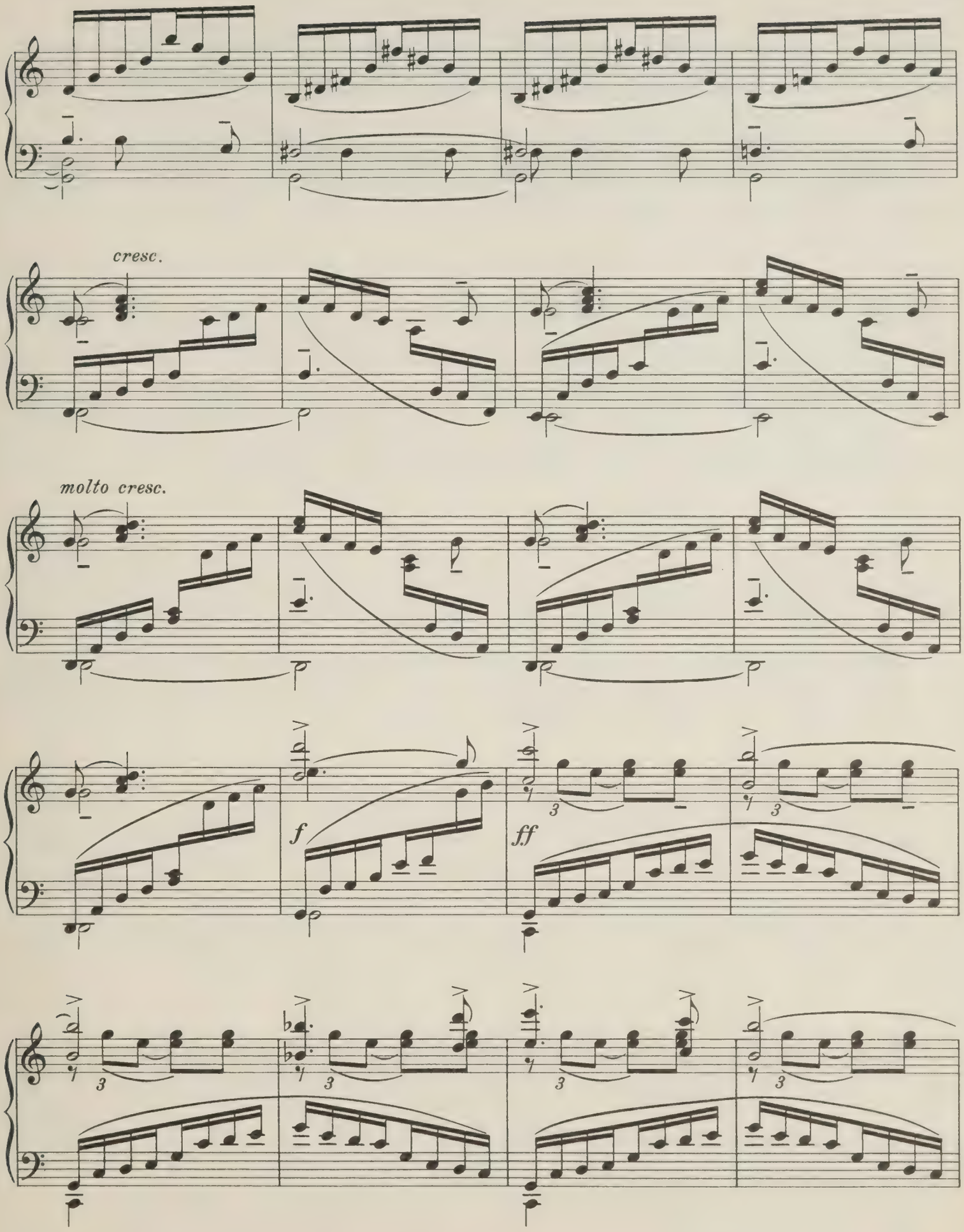


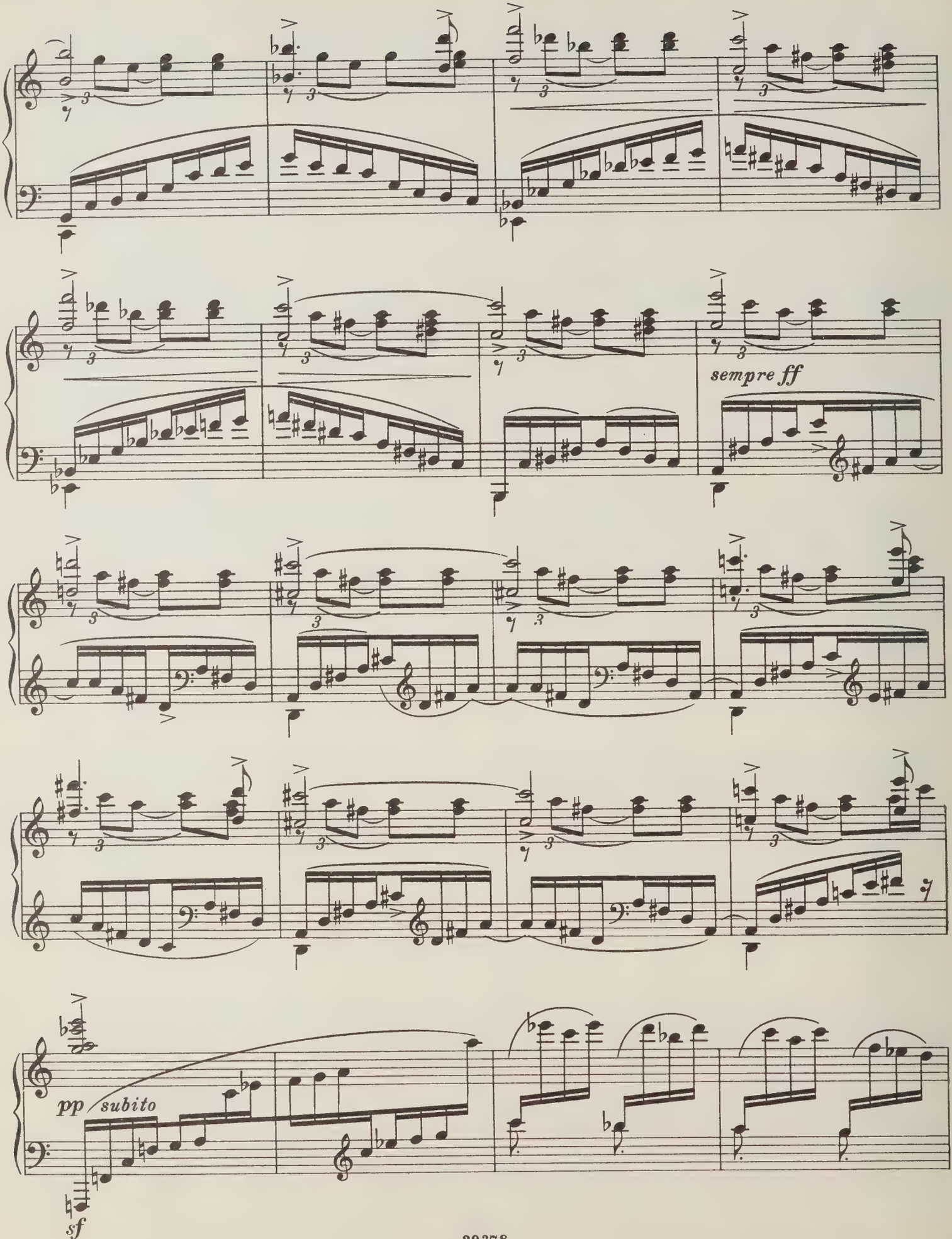

p
più p
pp
pp

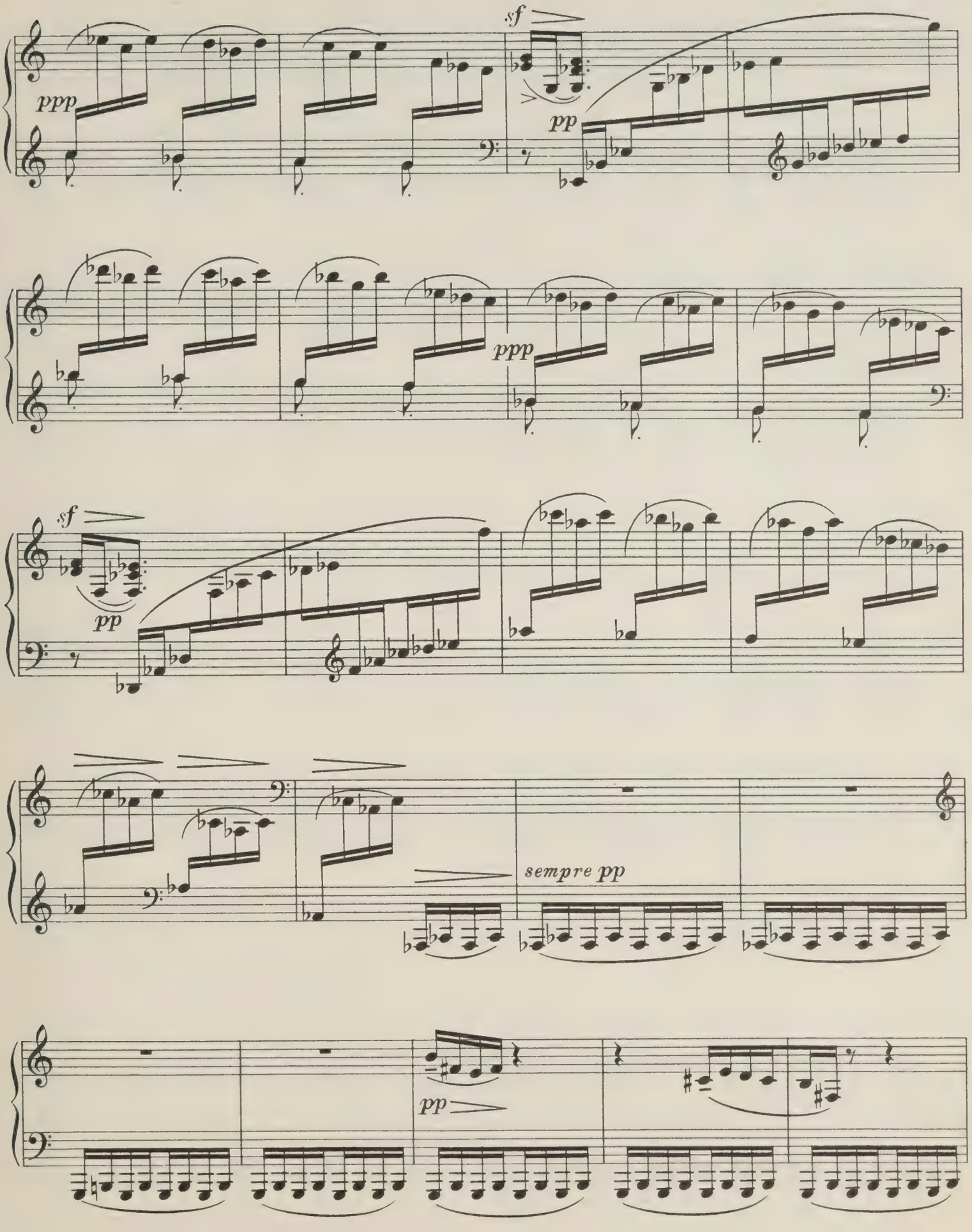

peu a peu
cre - - - - scen - - -
- - - do
p
p
mf
mf
mf

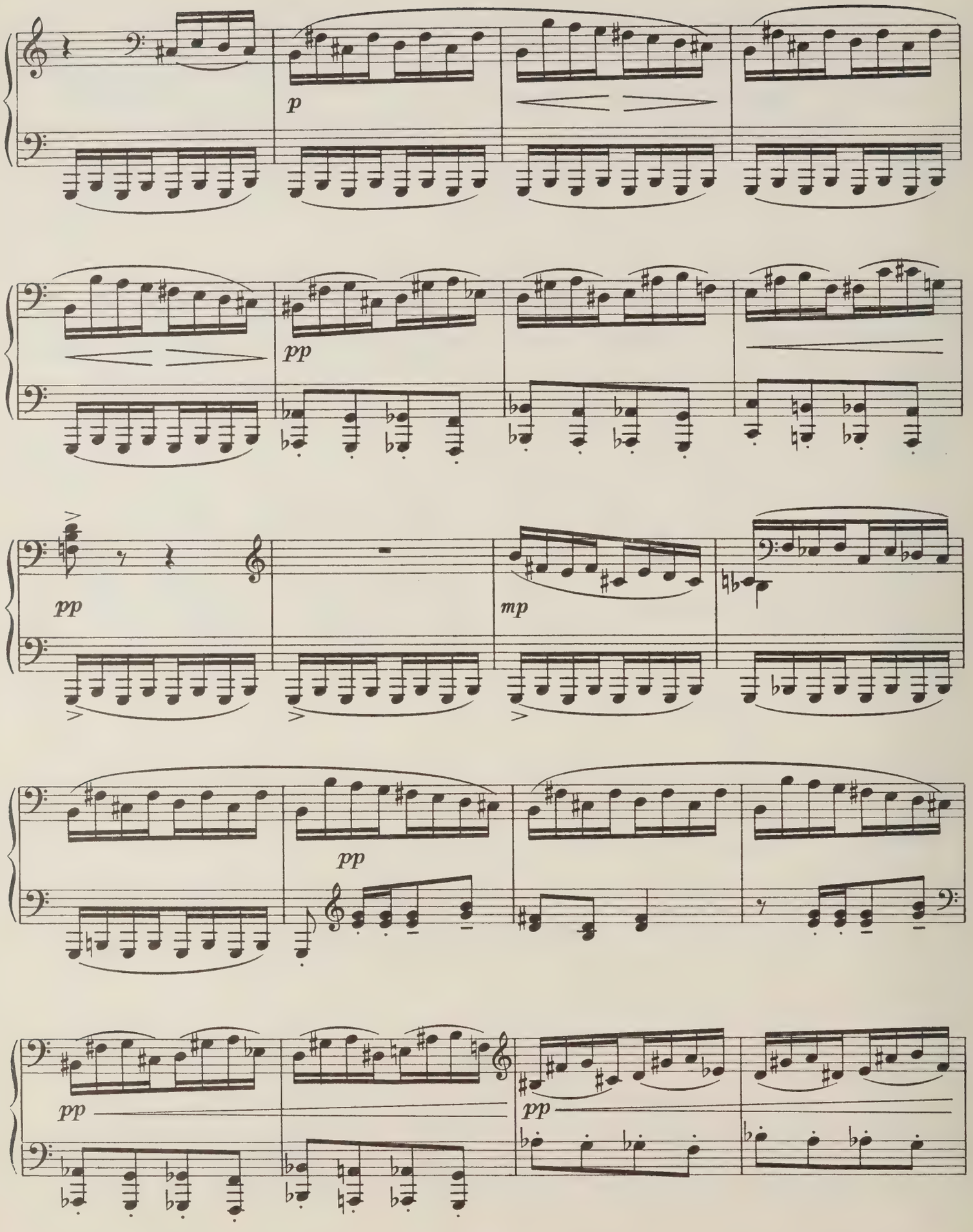

f
f
f
p subito
più p e molto dim.

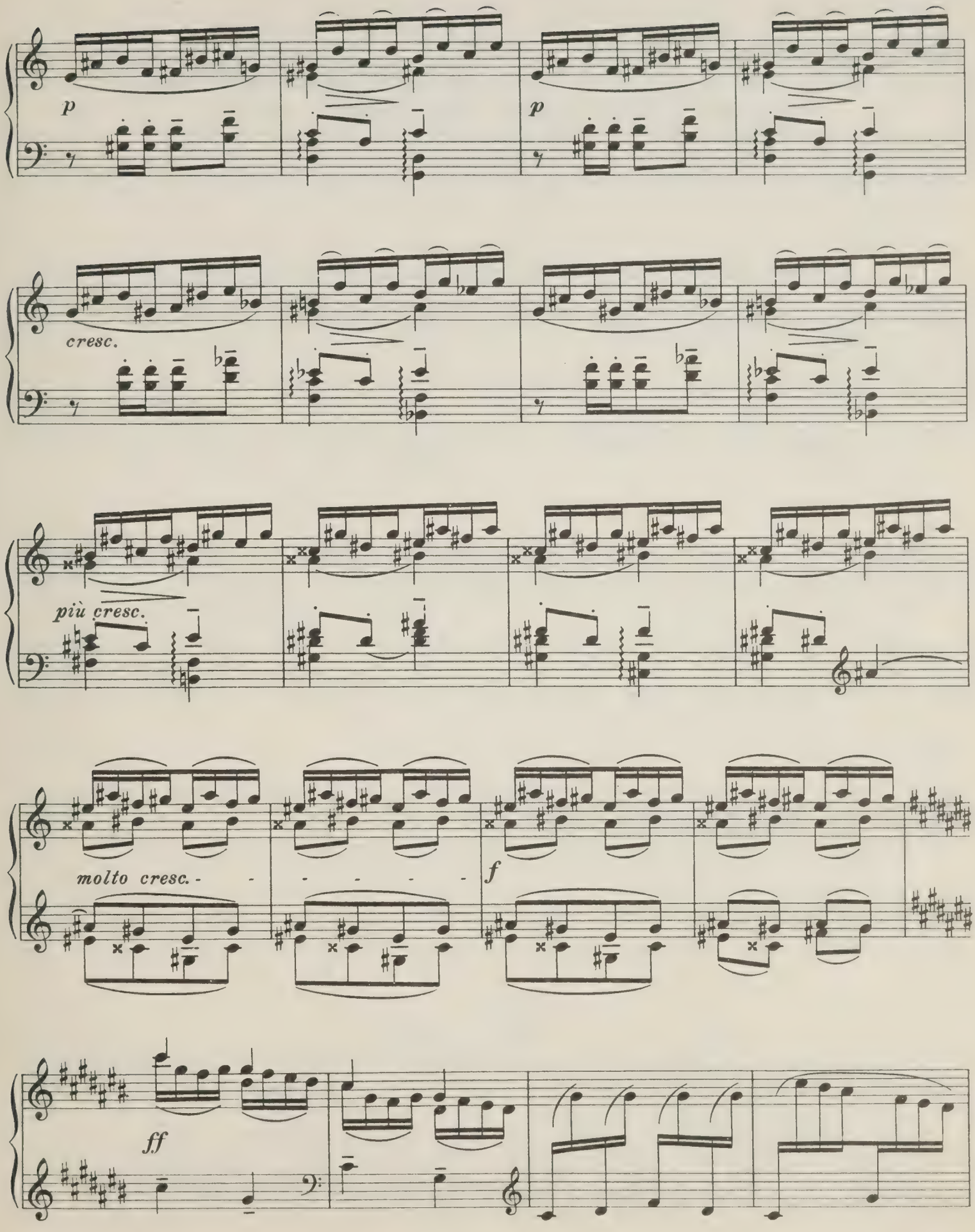

très léger
pp
les notes marquées du signe – expressives et un peu en dehors
mf
p
mf
p cresc.
pp

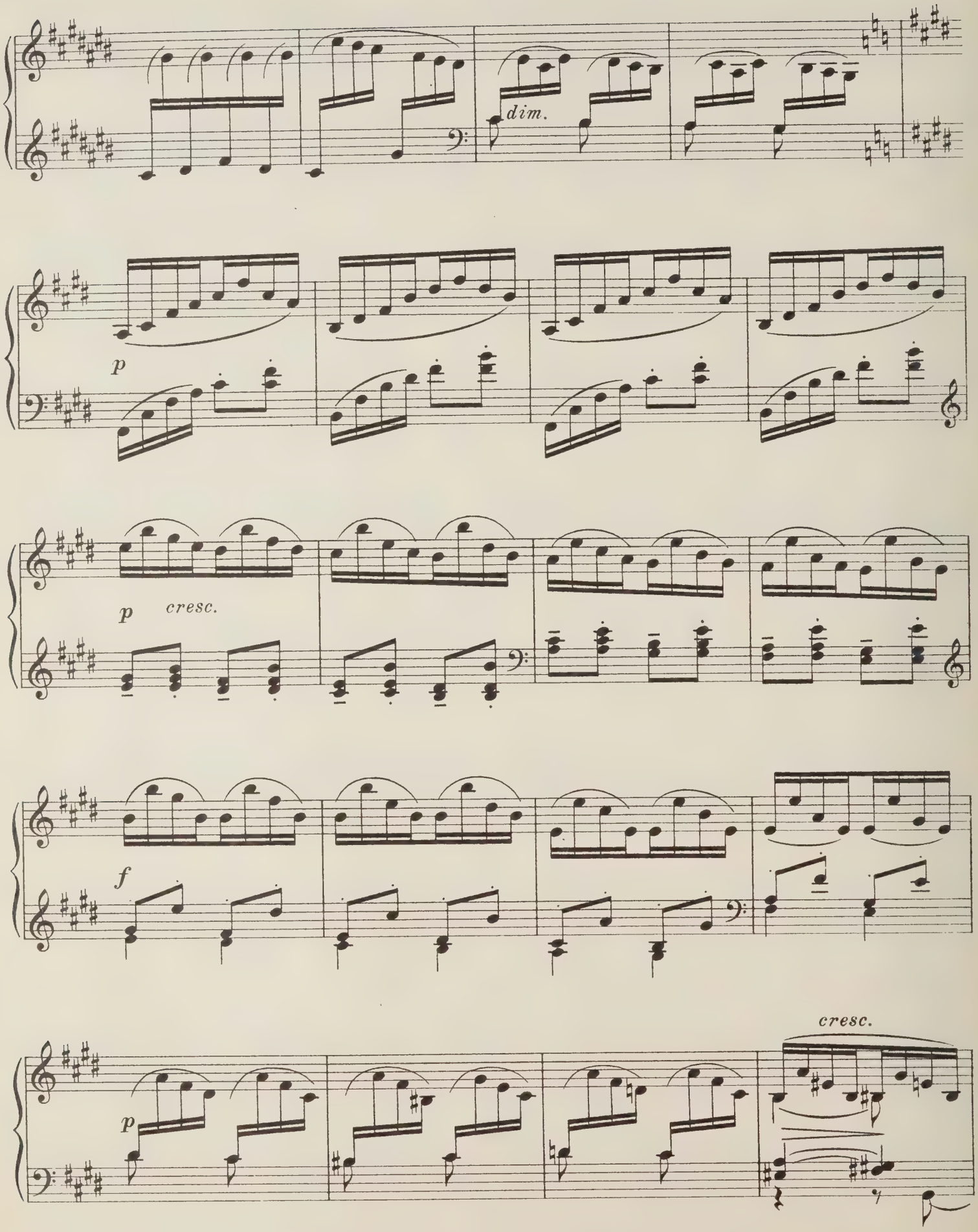

cresc.
molto cresc.
f
ff

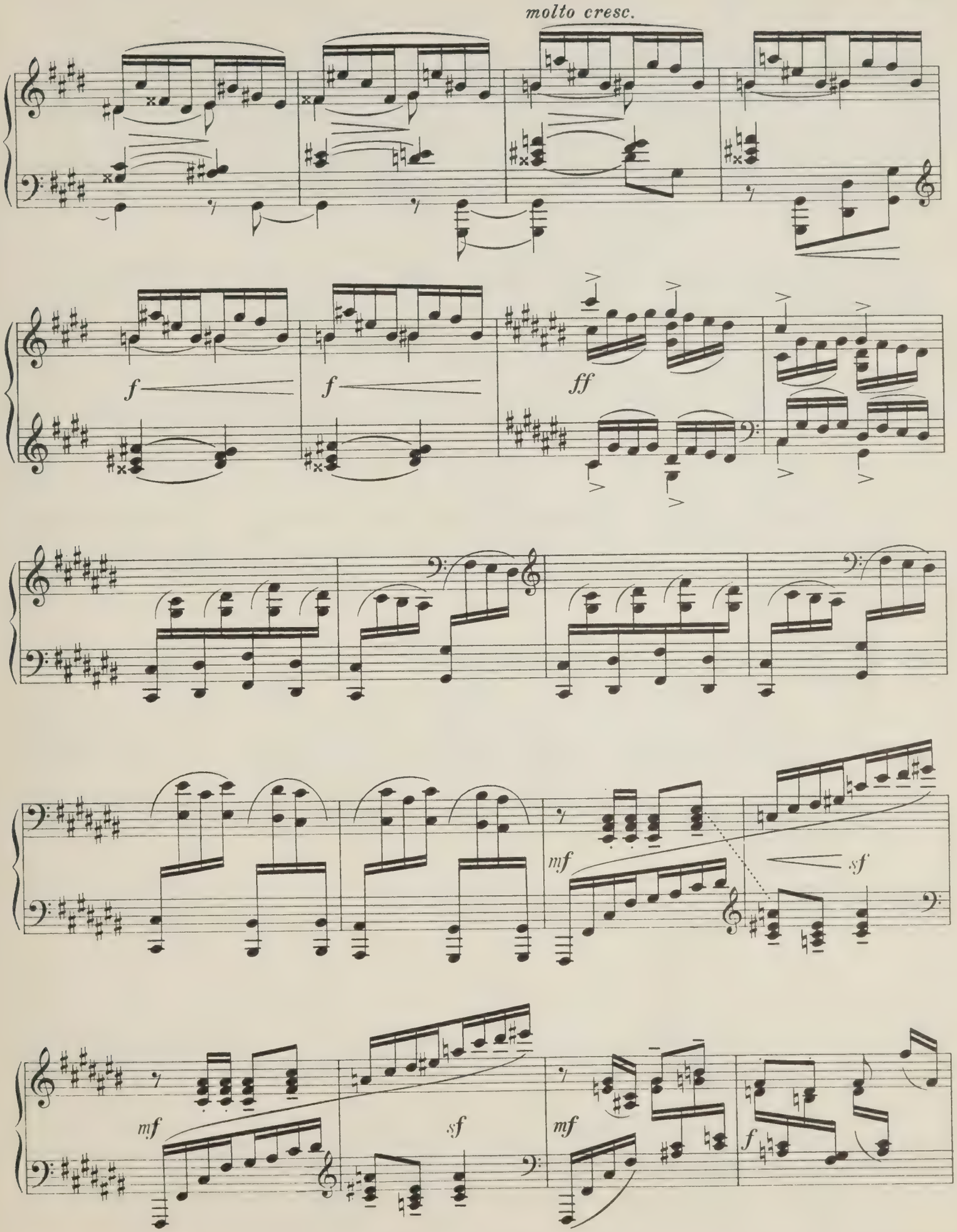

sempre ff
pp subito
sf

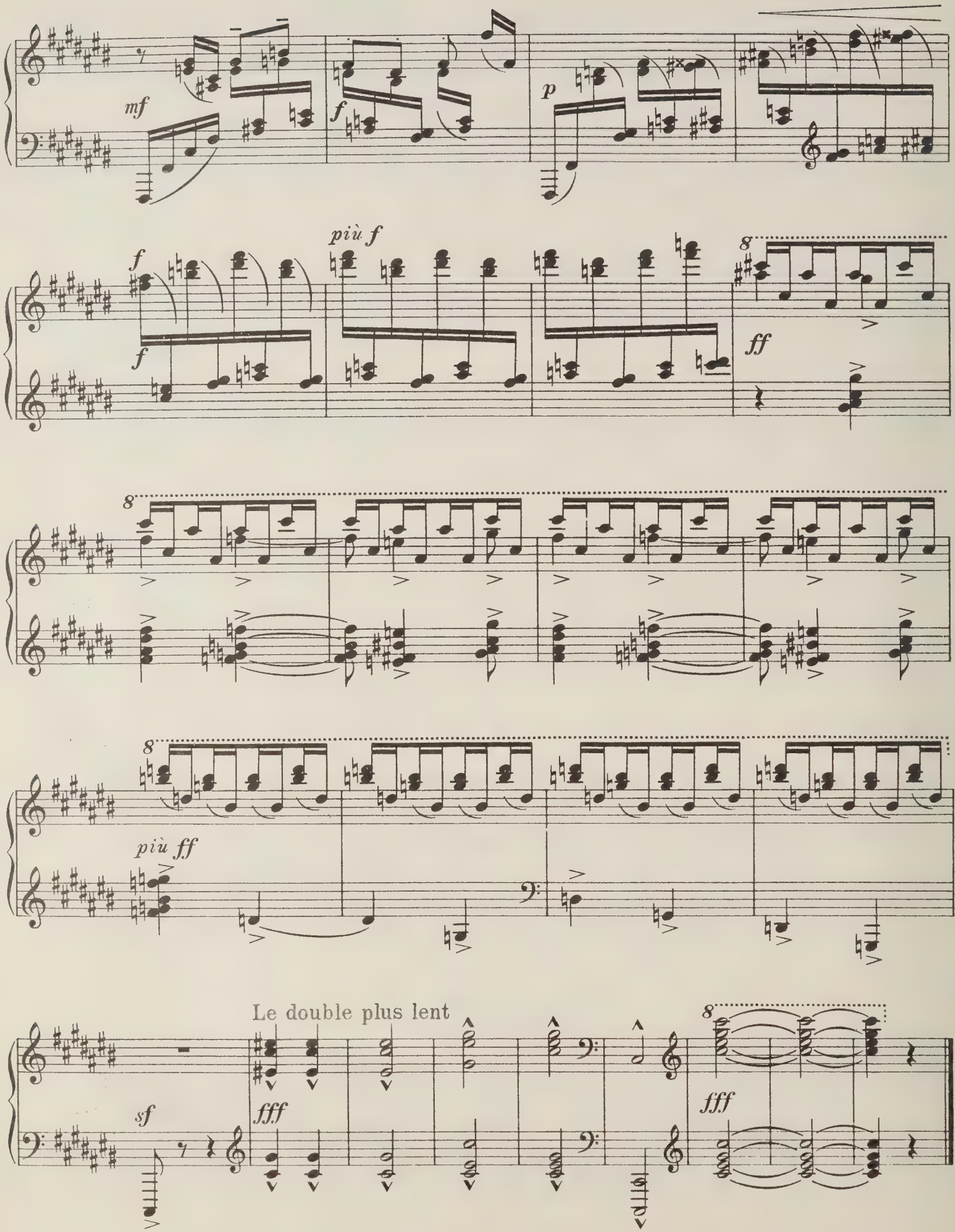

ppp
sf
pp
ppp
sf
pp
sempre pp
pp


p
pp
pp
mp
pp
pp
pp


p
p
cresc.
più cresc.
molto cresc. - - - - - - -
f
ff


dim.
p
p
cresc.
f
p
cresc.

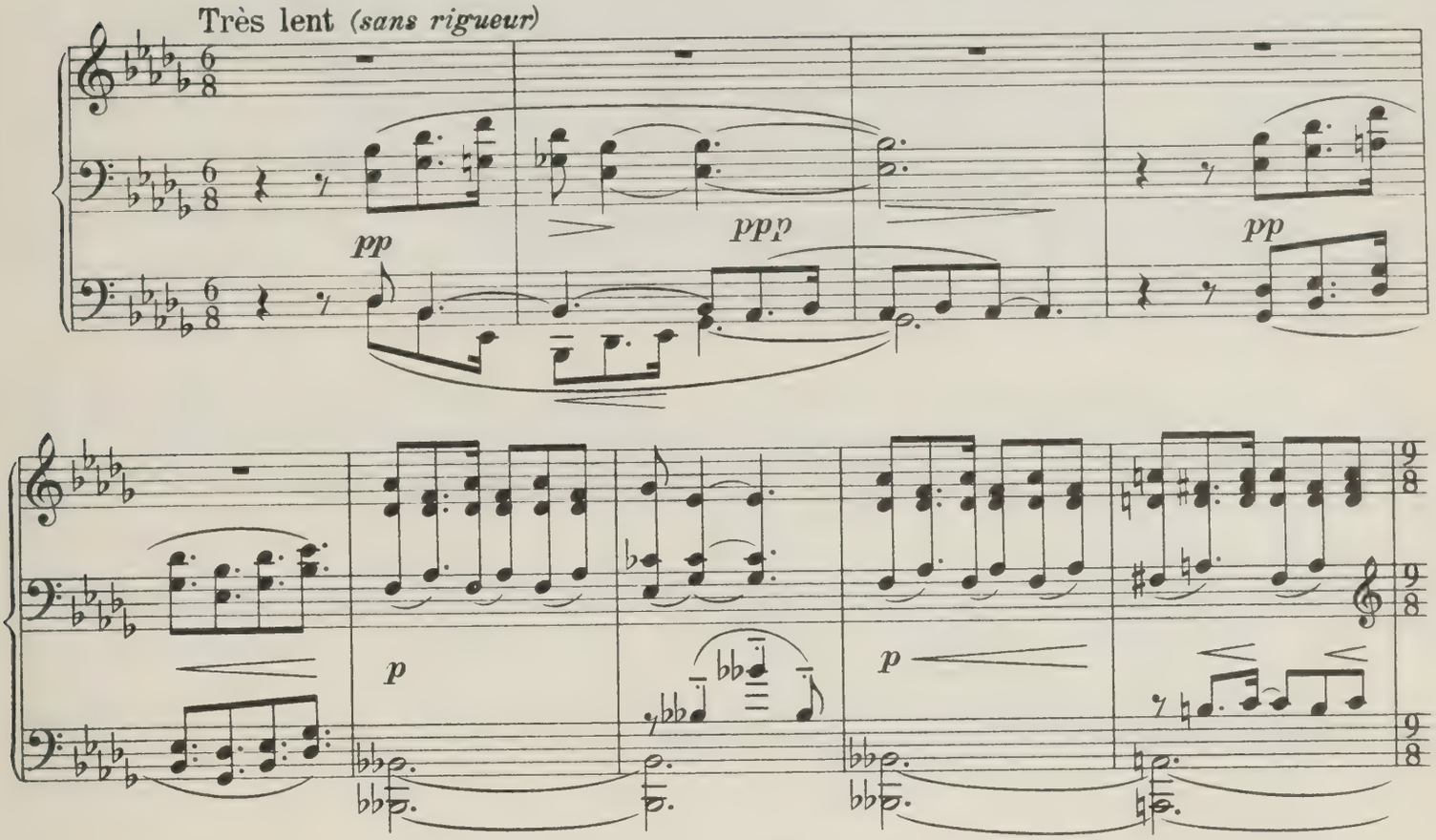

molto cresc.
f
f
ff
mf
sf
mf
sf
mf
f


mf
f
p
più f
f
f
8
ff
8
8
più ff
Le double plus lent
8
sf
fff
fff

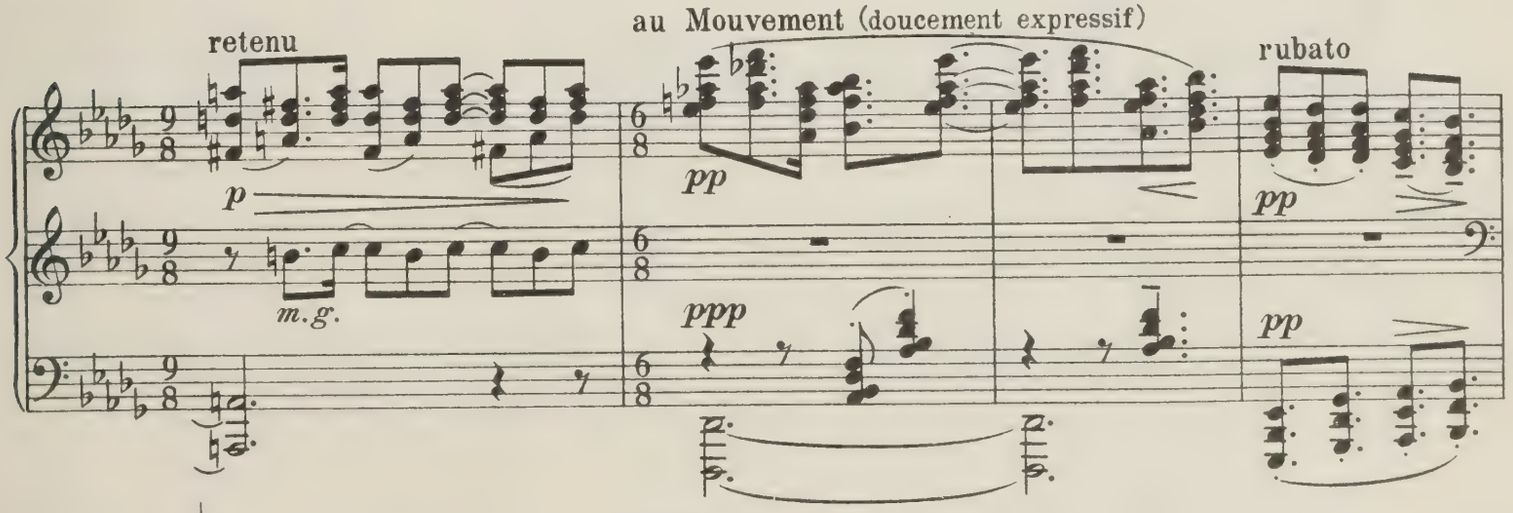
ИЗ ТЕТРАДИ ЭСКИЗОВ

D'UN CAHIER D'ESQUISSES

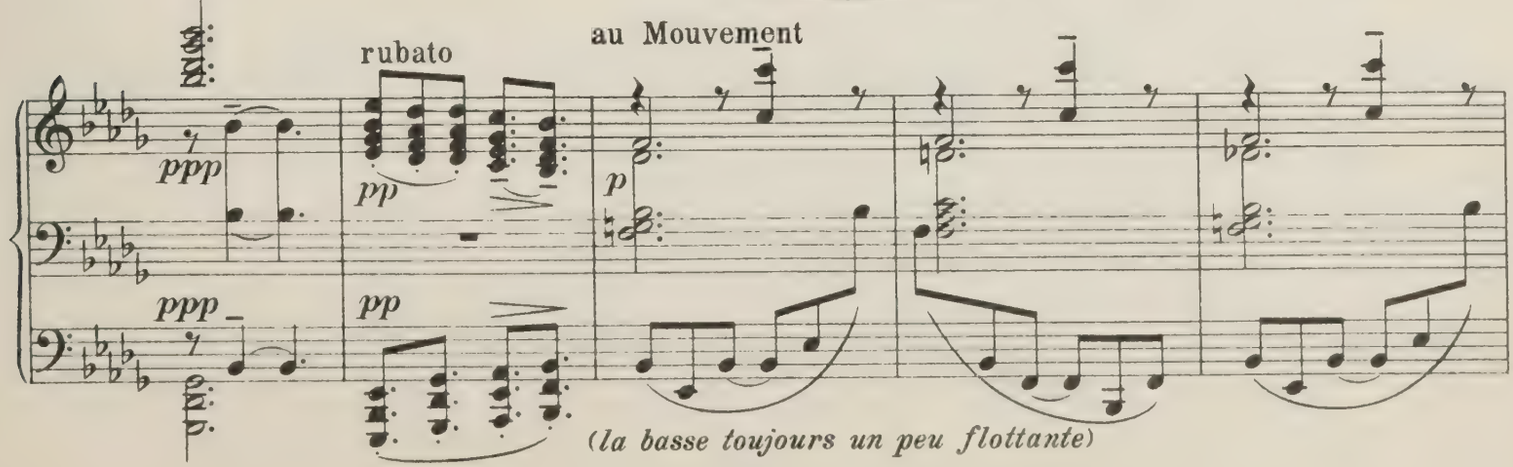
Très lent *(sans rigueur)*



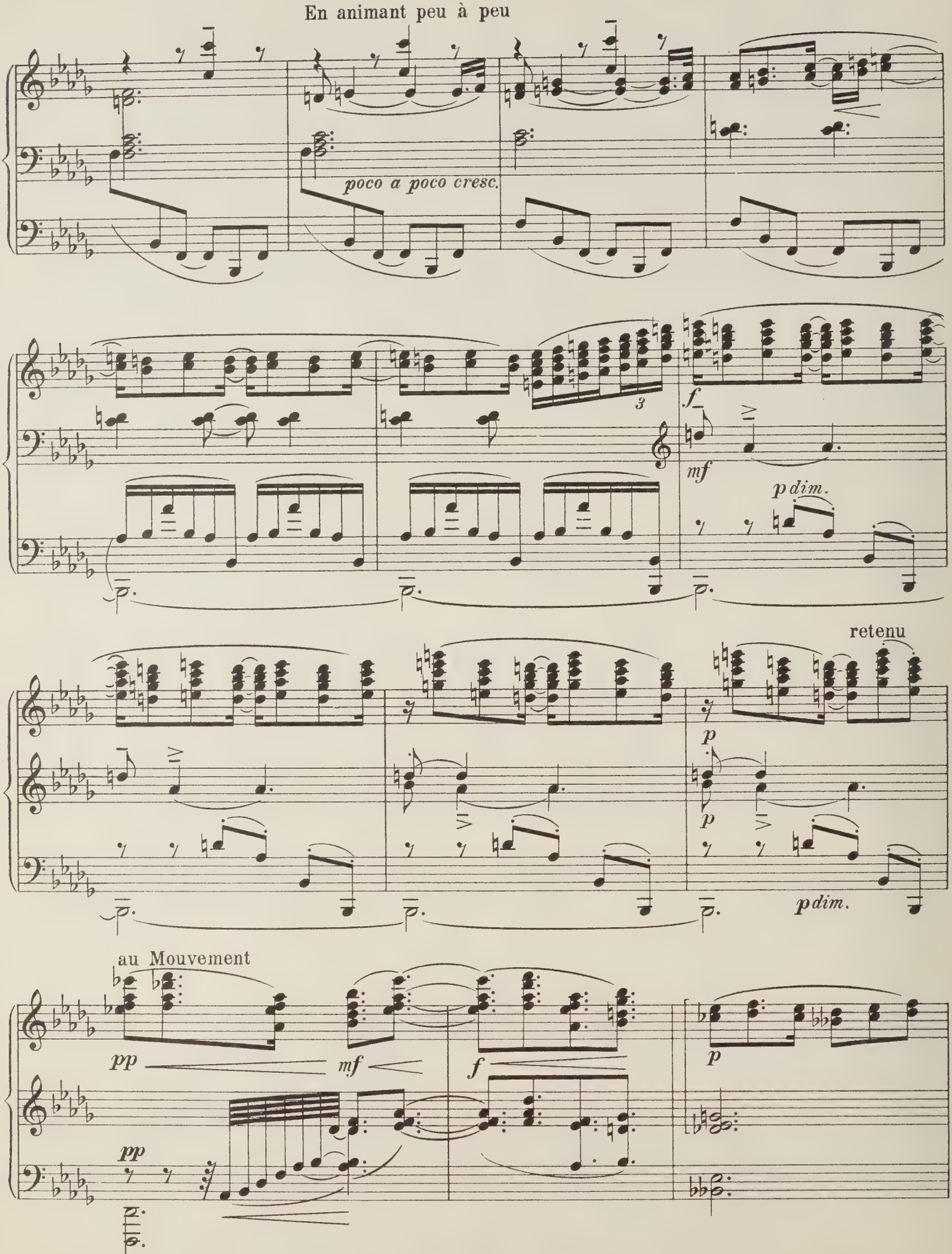
au Mouvement (doucement expressif)

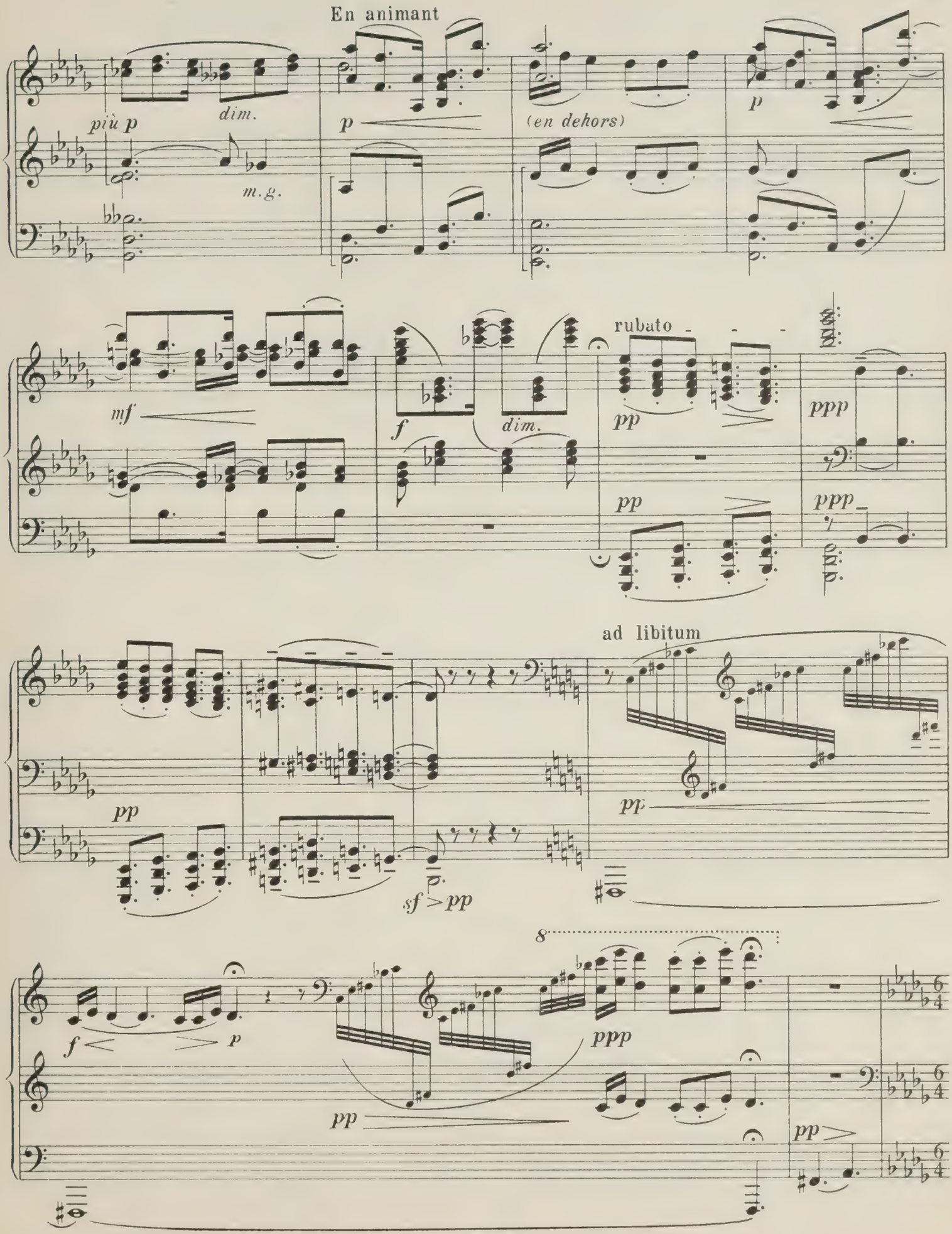


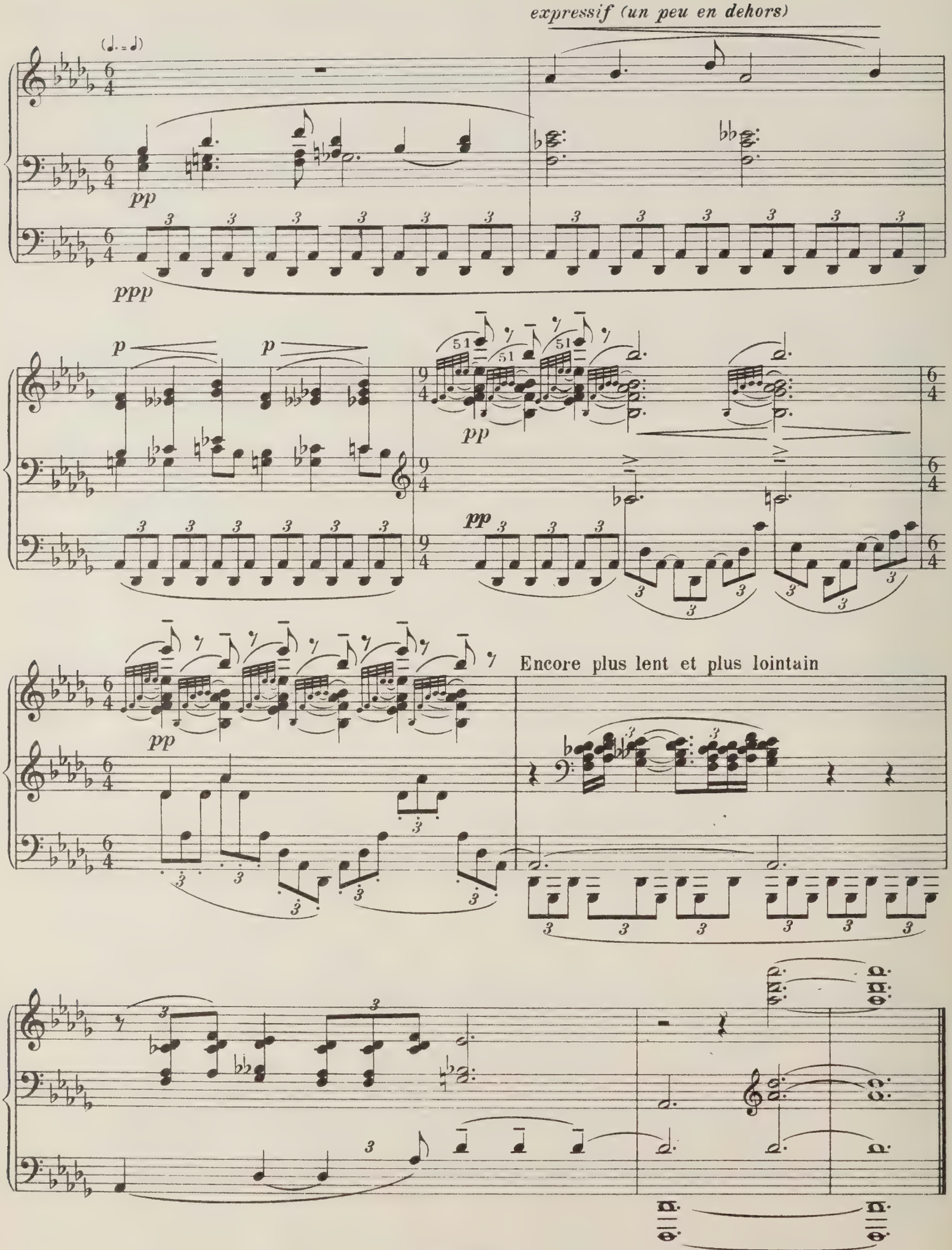
au Mouvement



(la basse toujours un peu flottante)


En animant peu à peu
poco a poco cresc.
3
f
mf
p dim.
retenu
p
p
p dim.
au Mouvement
pp
mf
f
p
pp


En animant
più p
dim.
m.g.
p
(en dehors)
p
mf
f
dim.
rubato
pp
ppp
pp
ppp
ad libitum
pp
pp
sf > pp
8
f
p
ppp
pp
pp


expressif (un peu en dehors)
pp
ppp
p
p
pp
pp
Encore plus lent et plus lointain

ЭСТАМПЫ

ESTAMPES

ПАГОДЫ

I

PAGODES

delicatement et presque sans nuances

Moderement animé

m.g.

pp *m.d.*

2 Ped.

8 rit. a tempo

8 rit.

a tempo

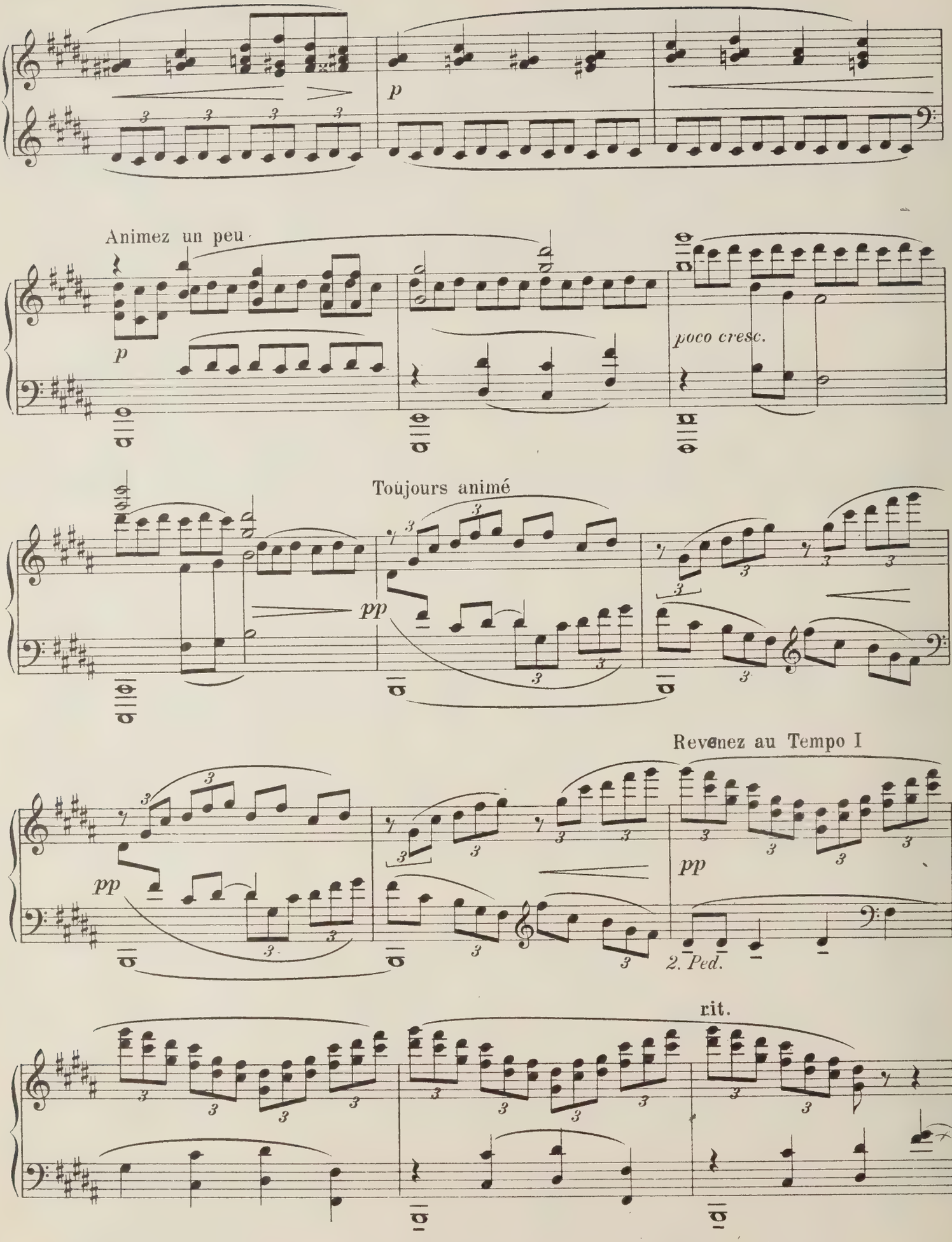
8 rit. a tempo

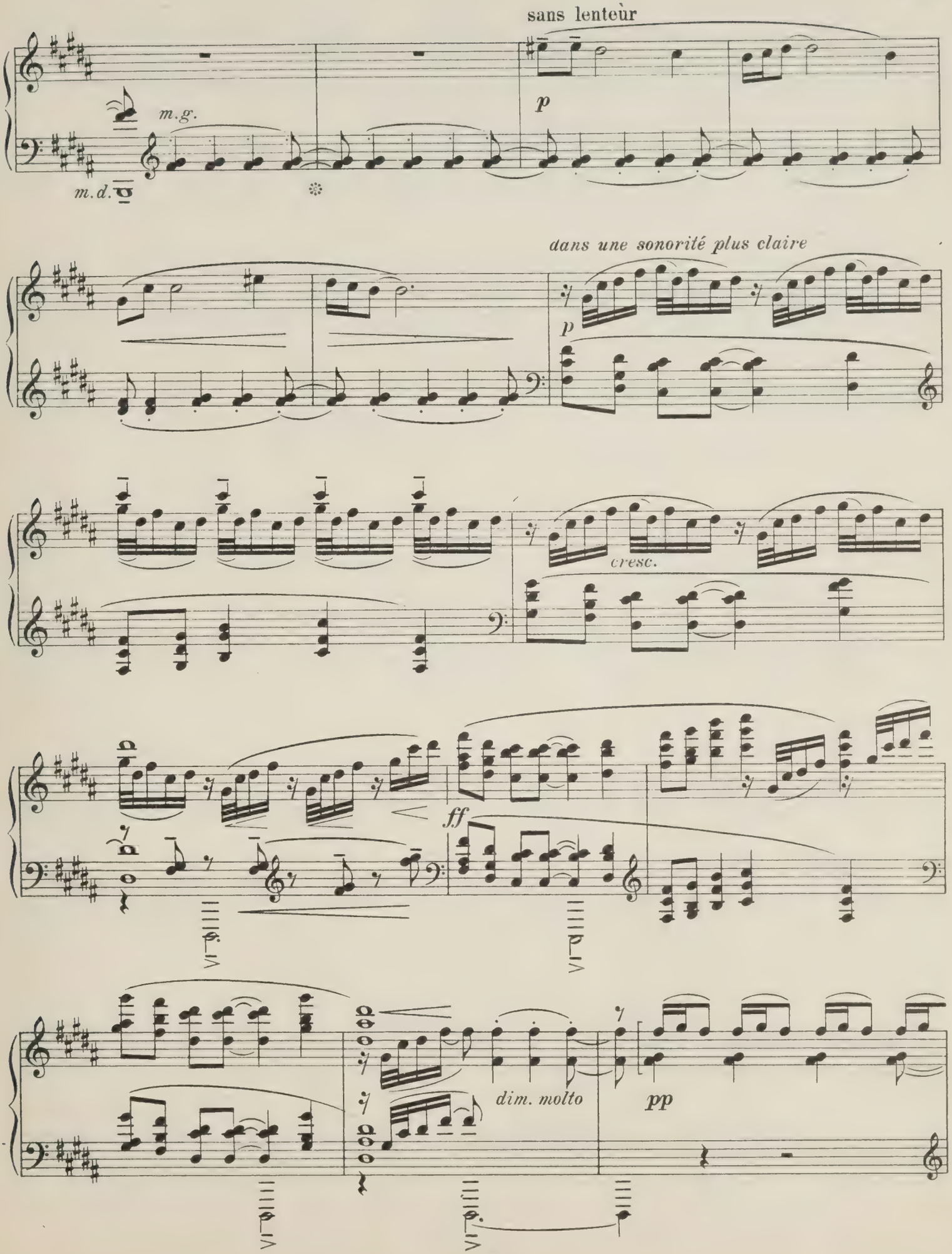
8

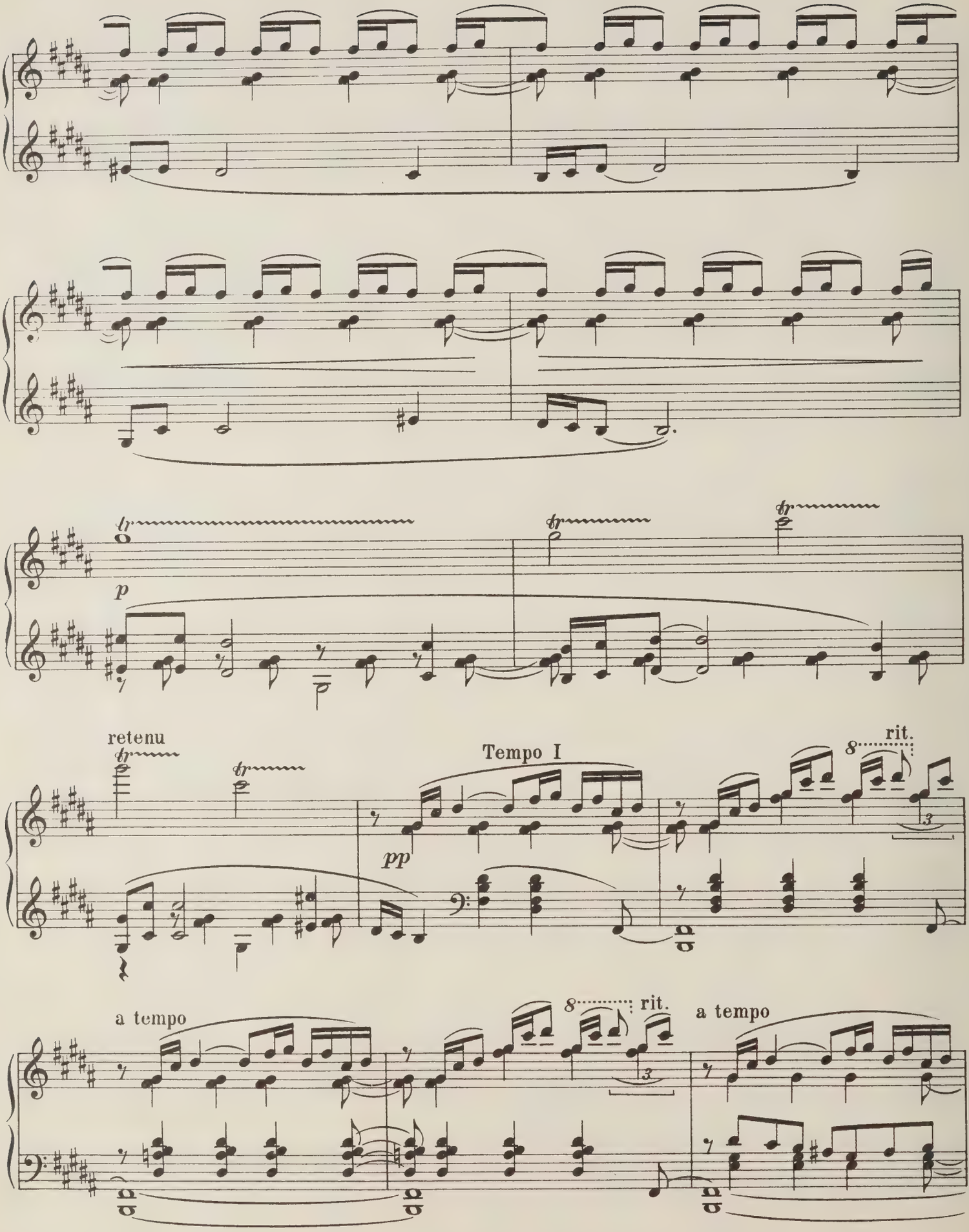
p

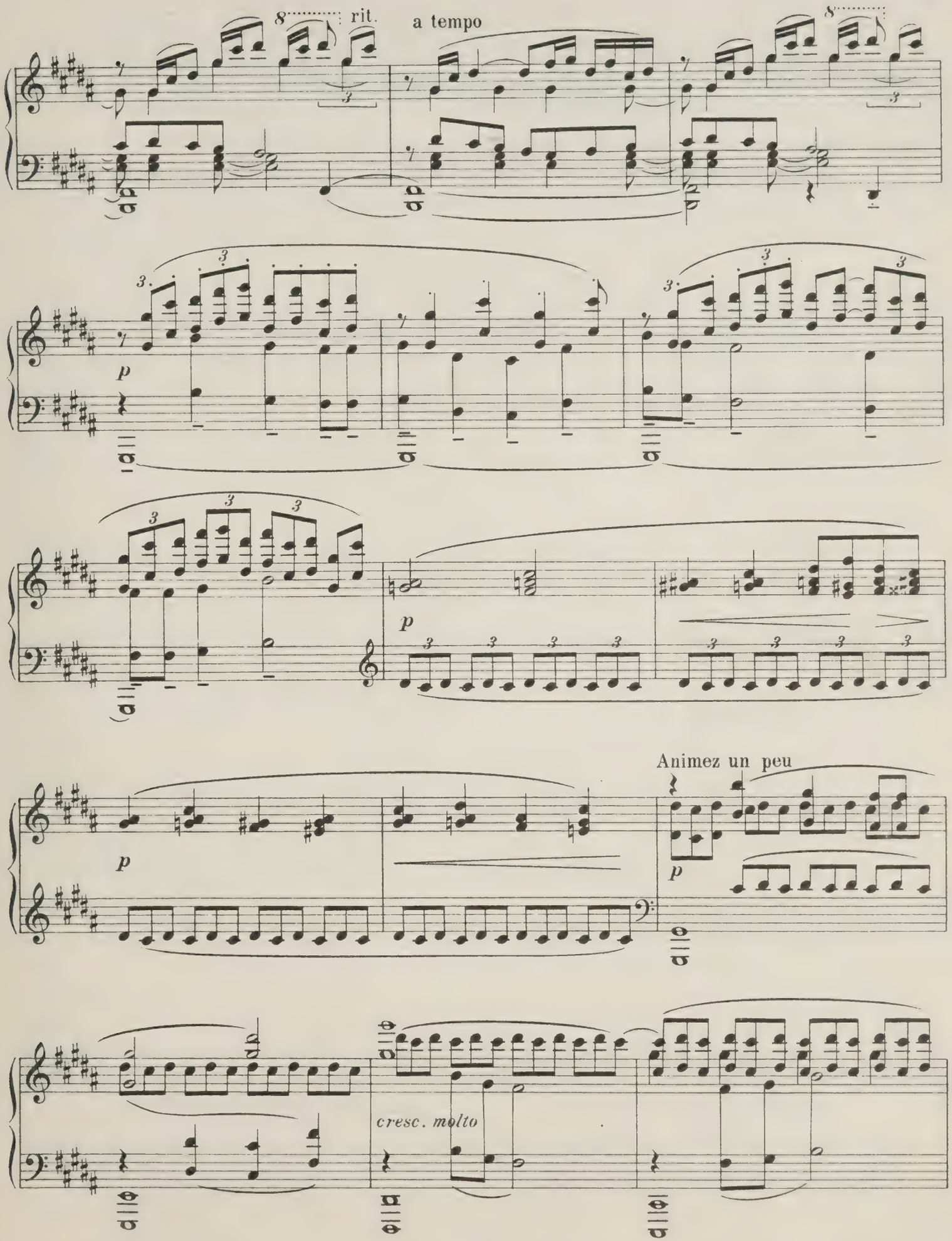
2 Ped.

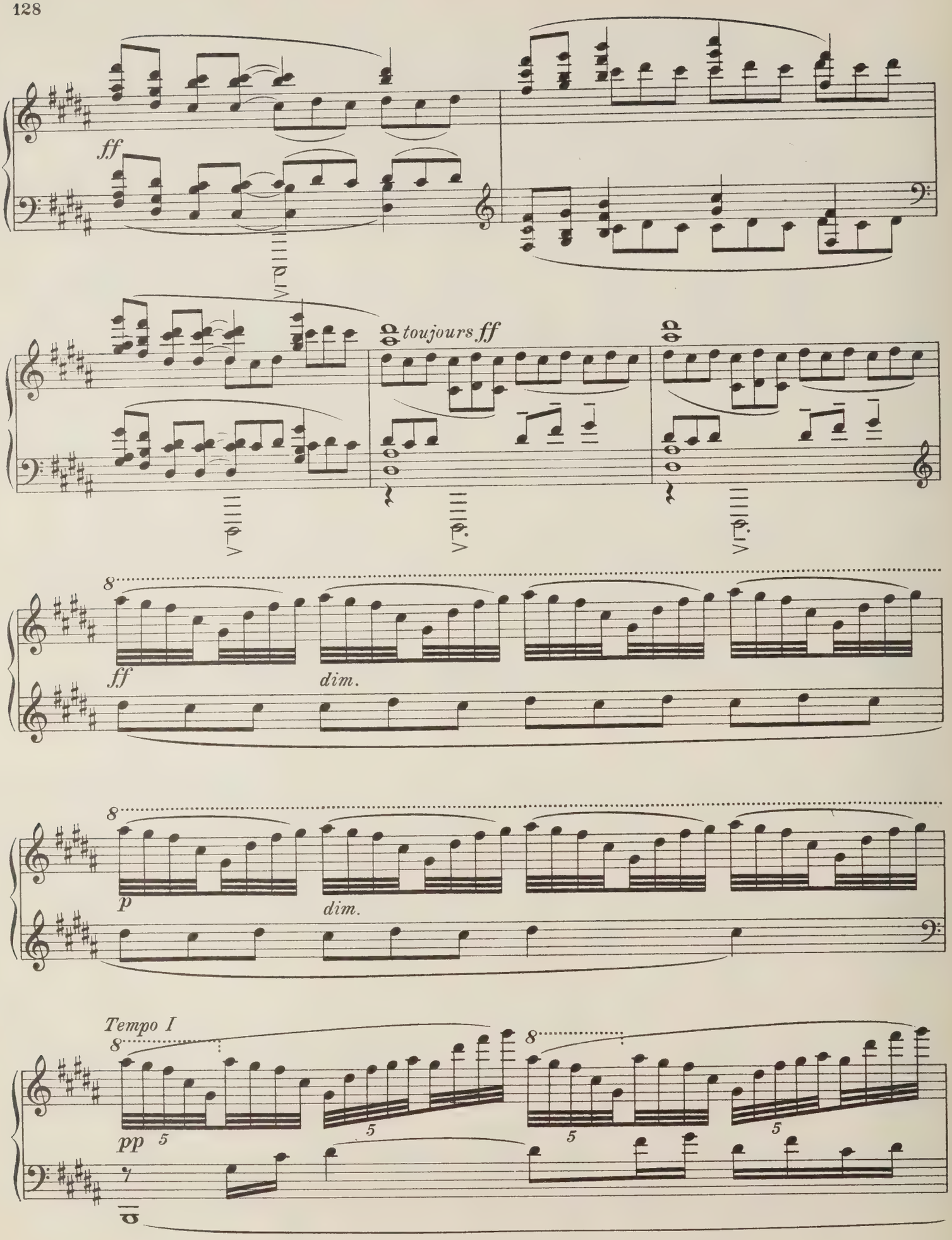
p

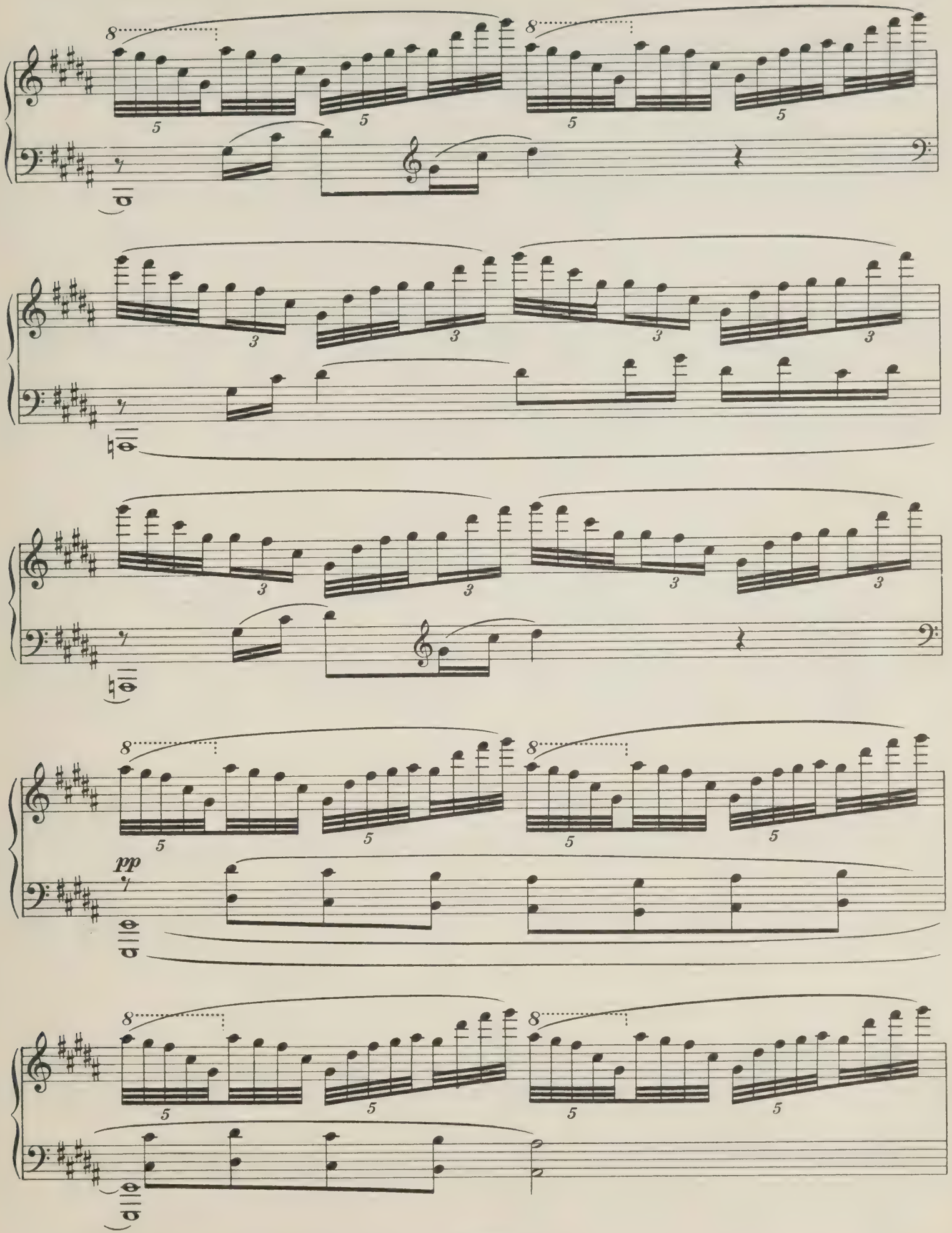

p
Animez un peu
p
poco cresc.
Toujours animé
pp
Revenez au Tempo I
pp
2. Ped.
rit.

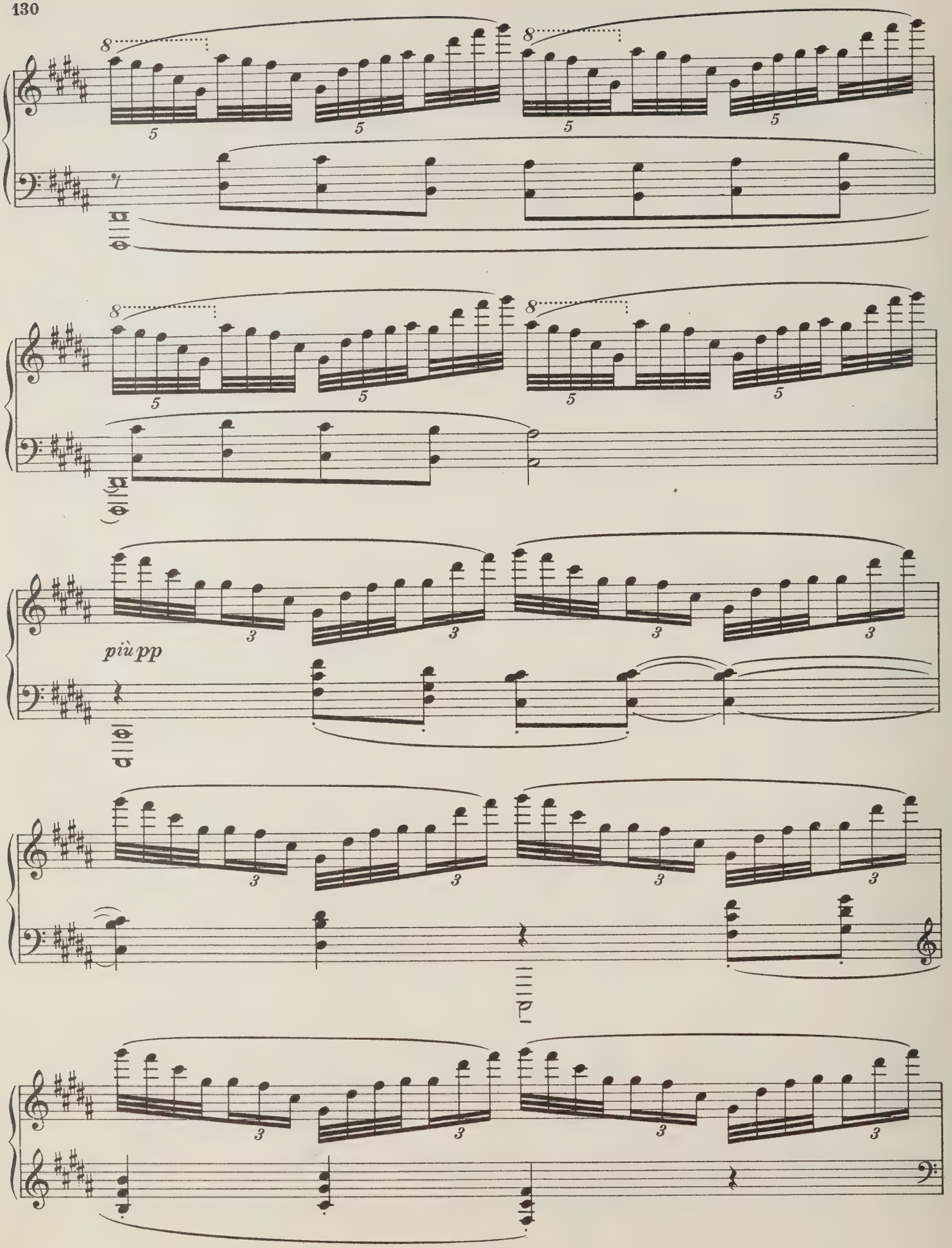

sans lenteùr
p
m.g.
m.d.
dans une sonorité plus claire
p
cresc.
ff
dim. molto
pp

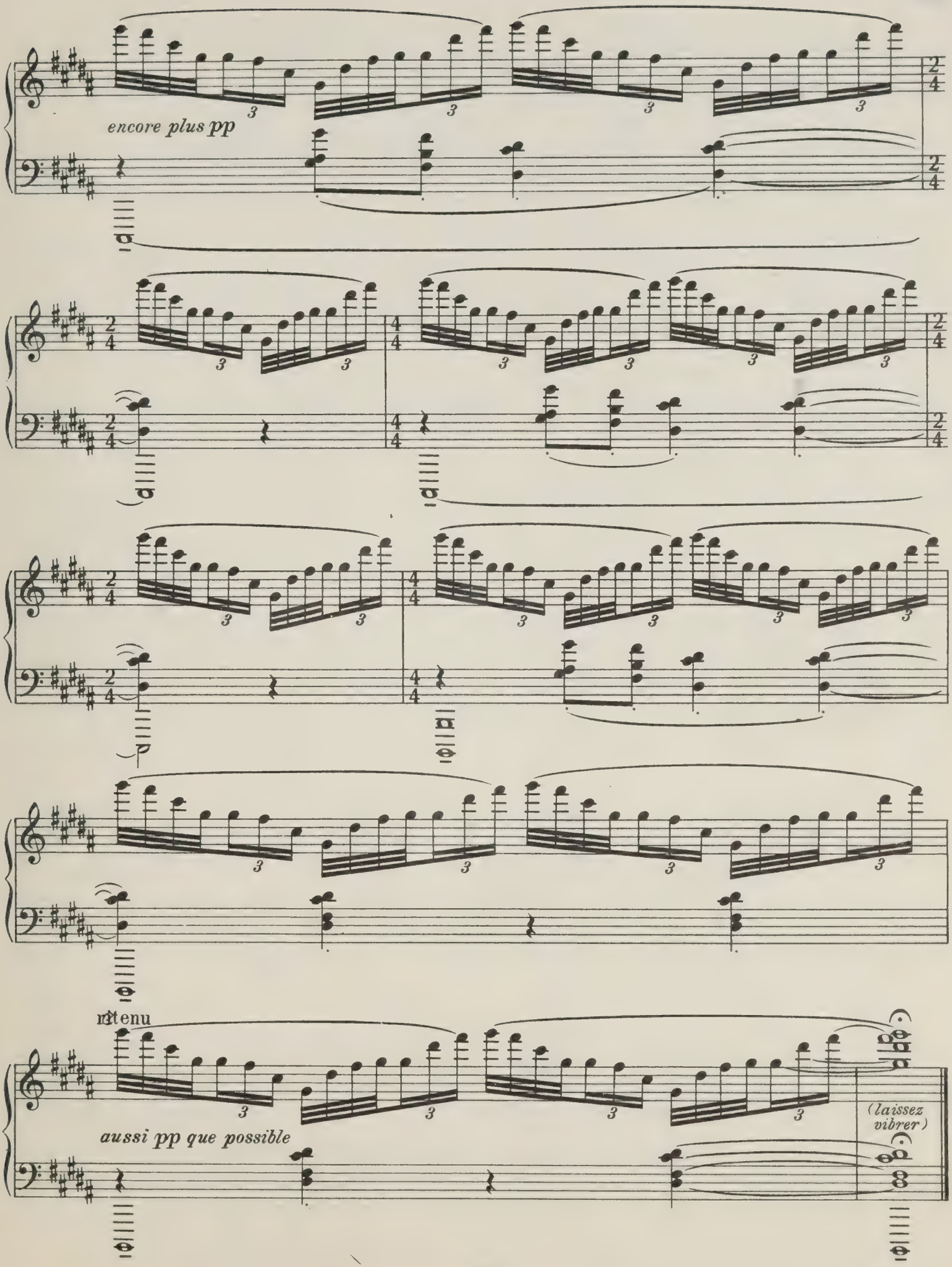

tr
p
tr
tr
retenu
tr
tr
Tempo I
pp
8
rit.
a tempo
8
rit.
a tempo


8
rit.
a tempo
8
p
p
p
Animez un peu
p
cresc. molto


ff
toujours ff
8
ff
dim.
8
p
dim.
Tempo I
8
pp
5
5
8
5
5



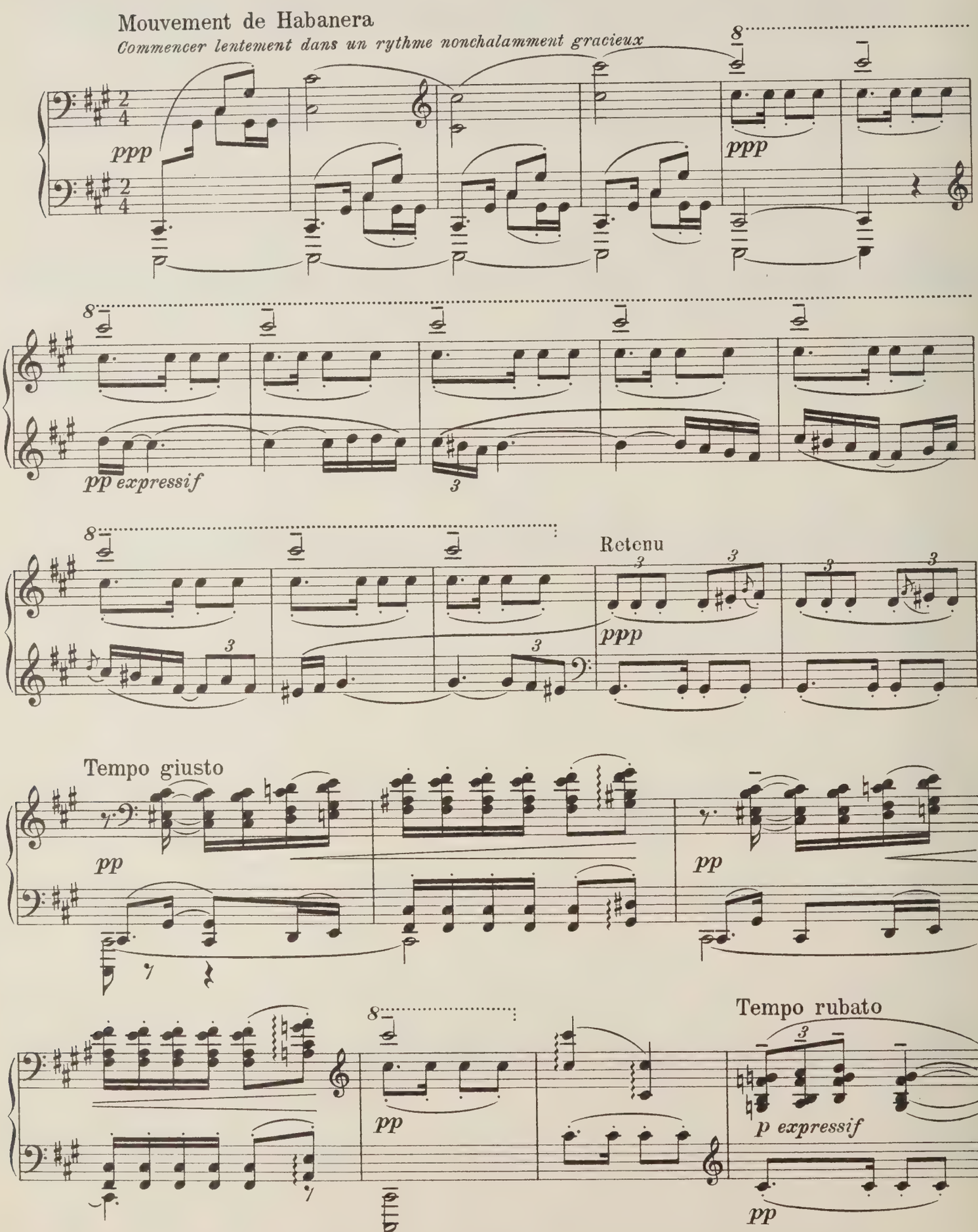

più pp

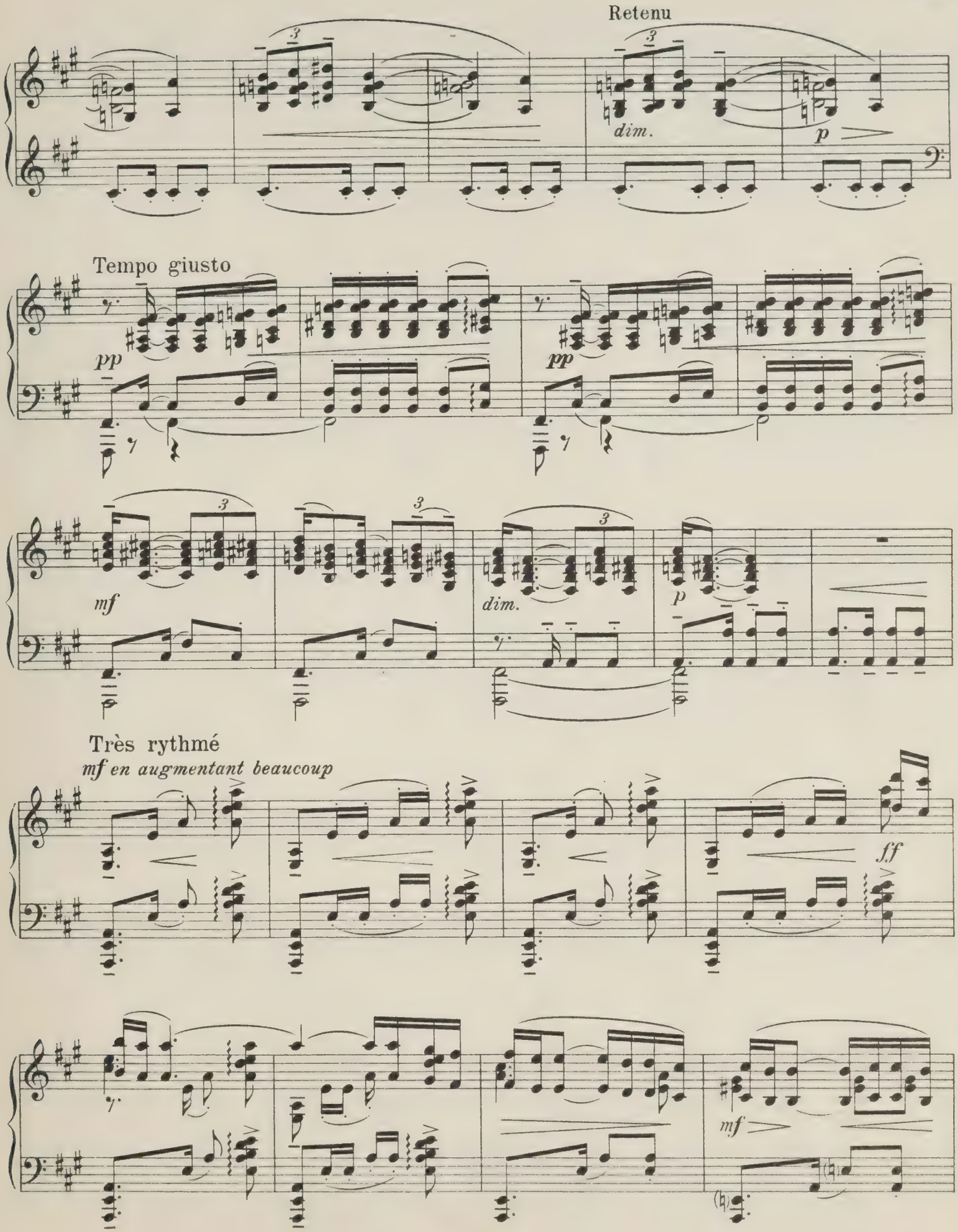

encore plus pp
retenu
aussi pp que possible
(laissez vibrer)

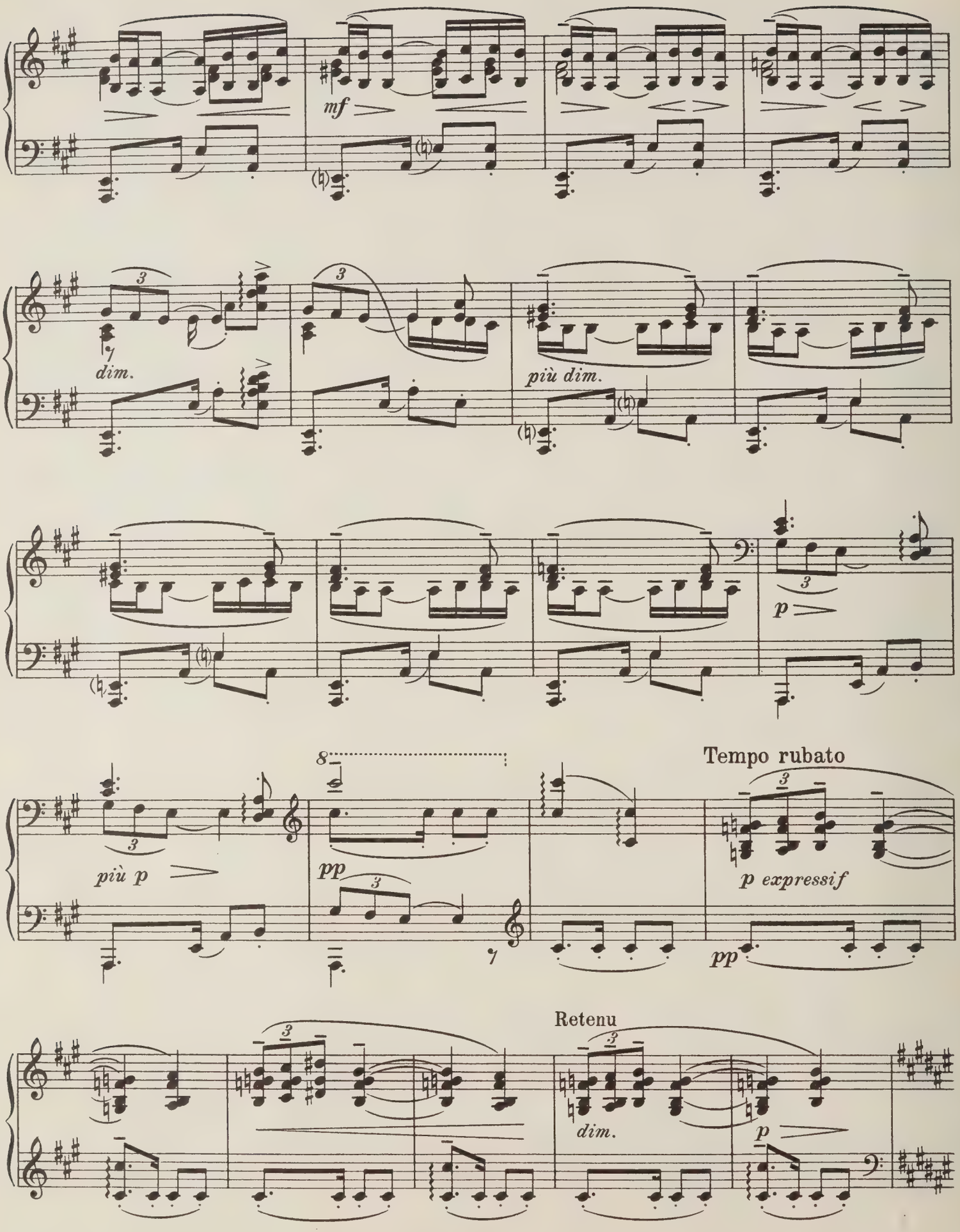
ВЕЧЕР В ГРЕНАДЕ II LA SOIRÉE DANS GRENADE

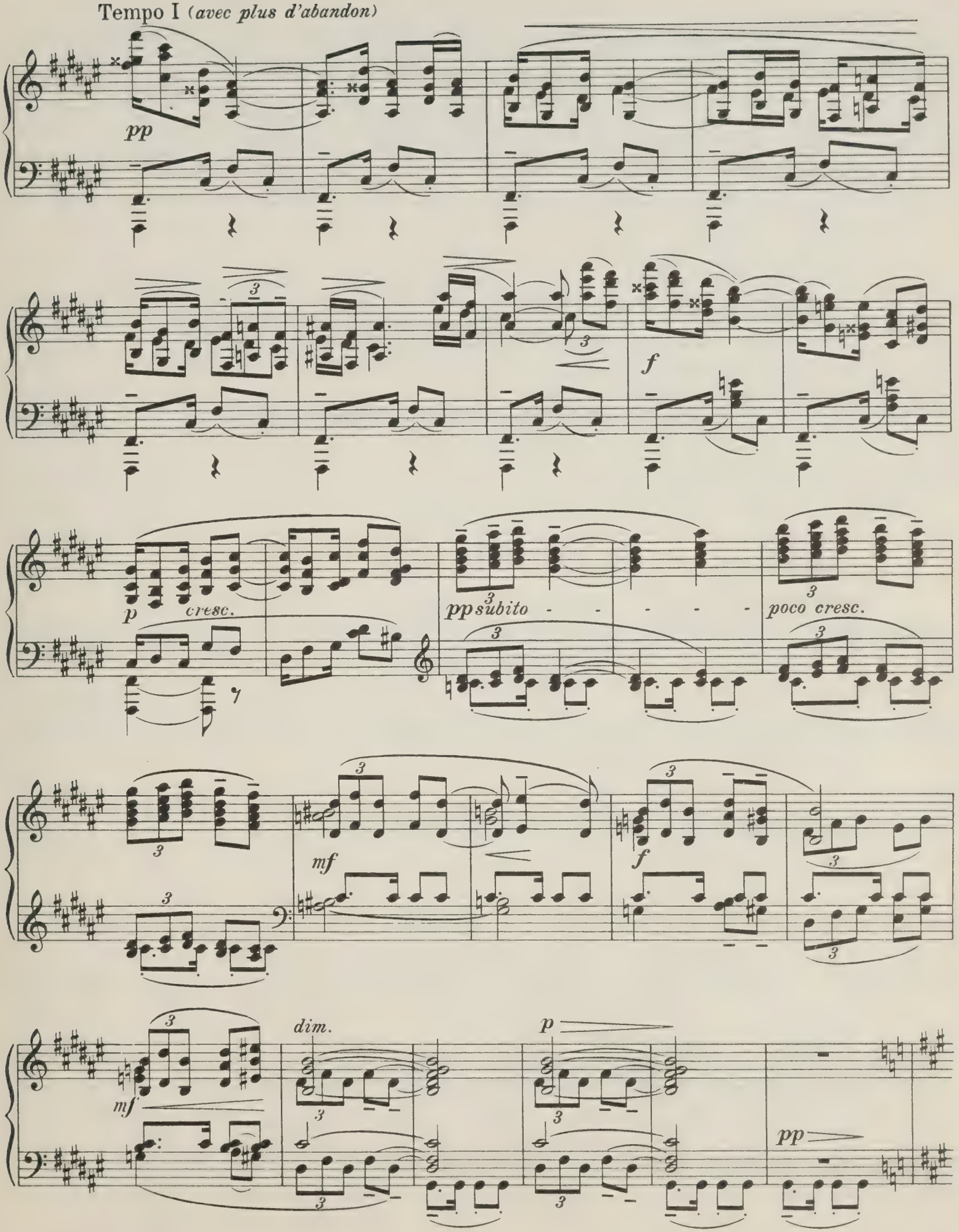
Mouvement de Habanera

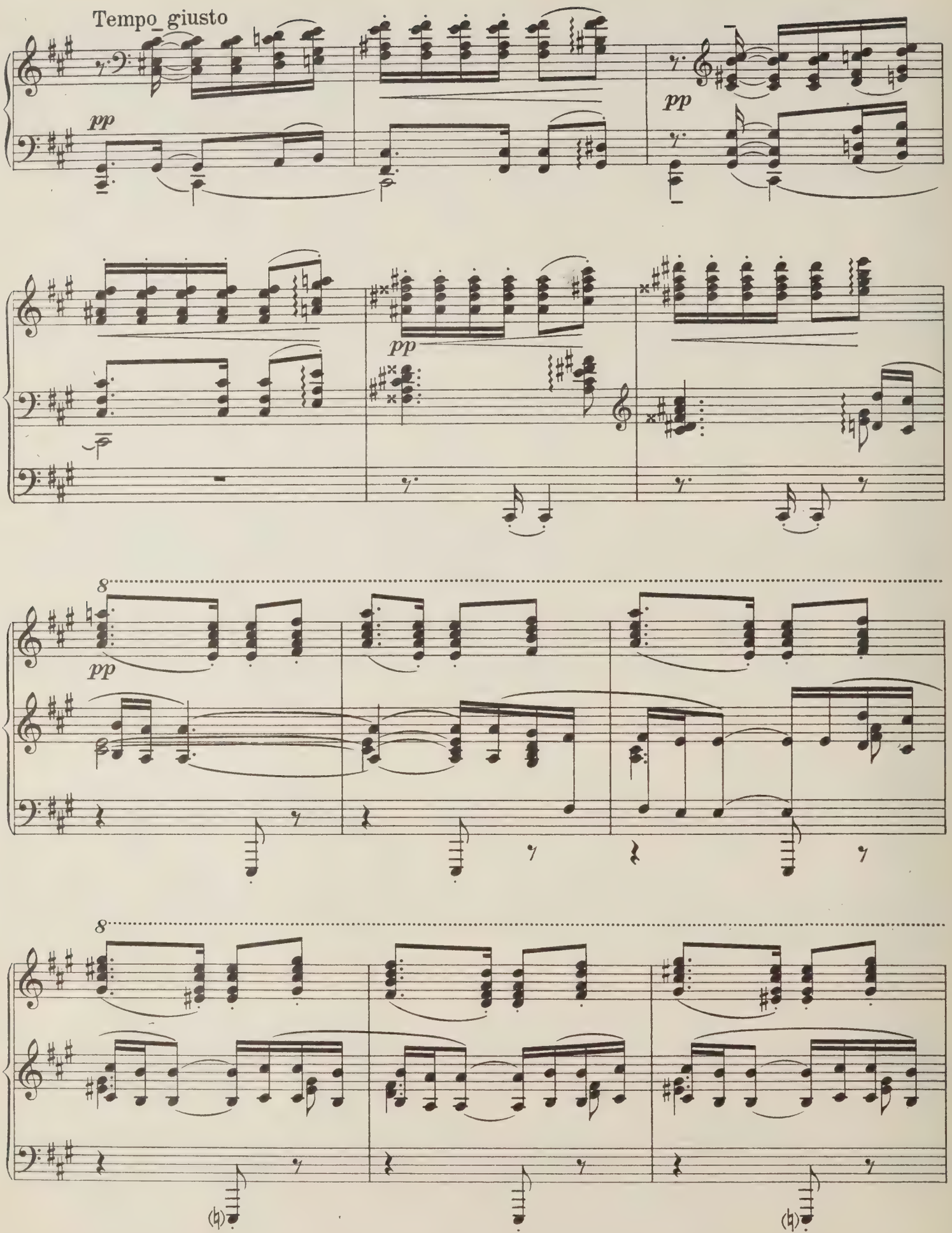
Commencer lentement dans un rythme nonchalamment gracieux

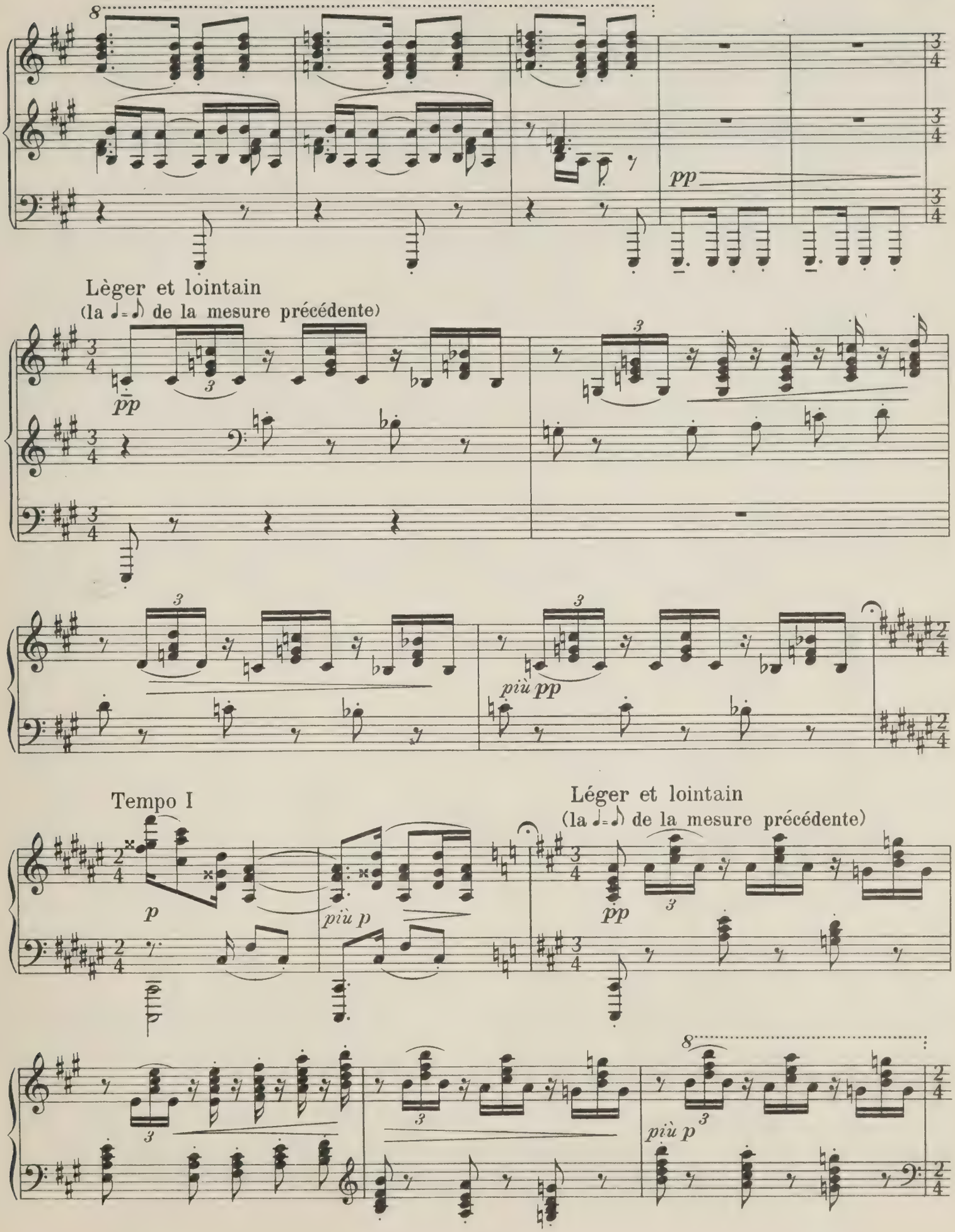


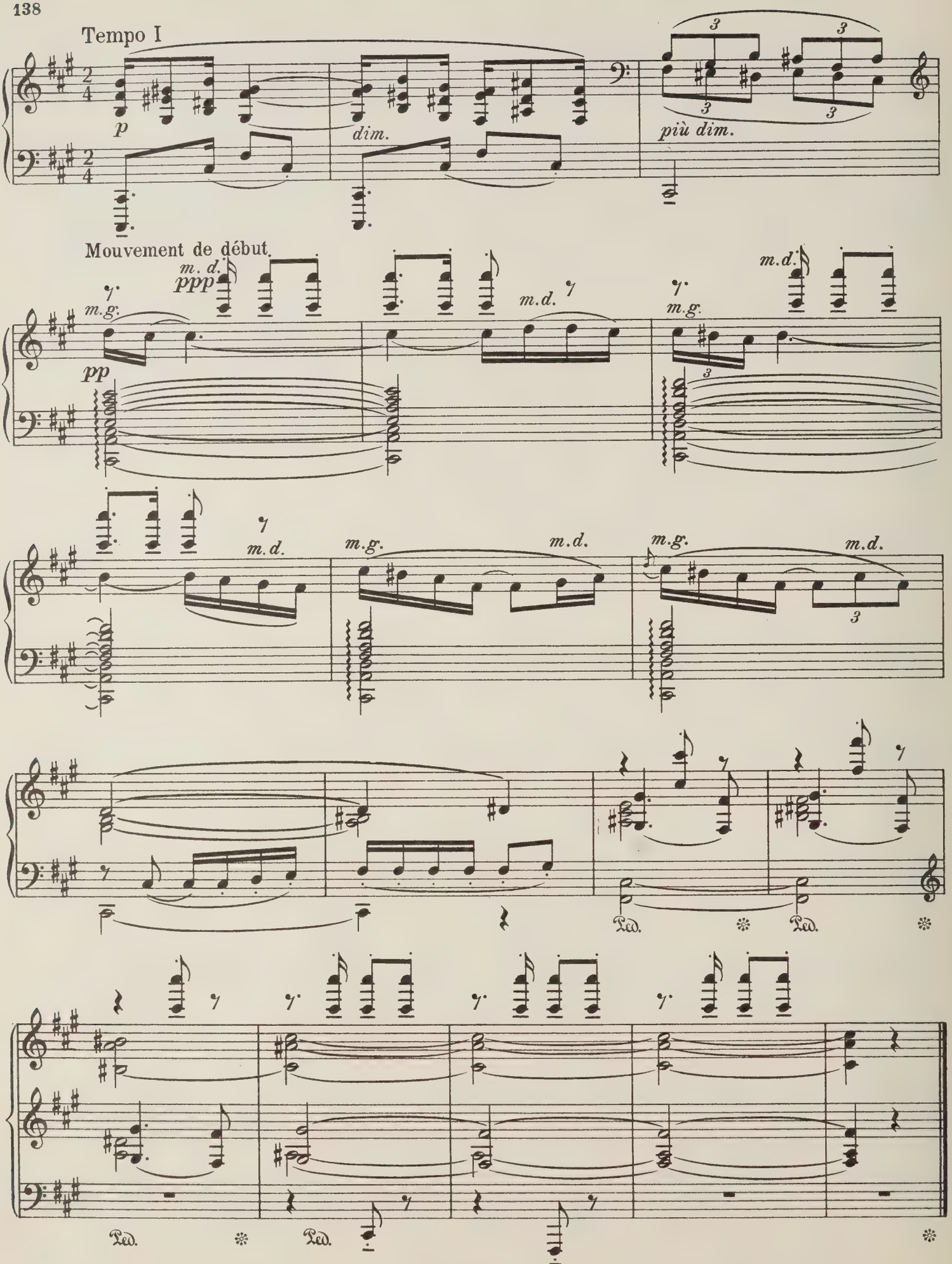

Retenu
dim.
p
Tempo giusto
pp
pp
mf
dim.
p
Très rythmé
mf en augmentant beaucoup
ff
mf


mf
dim.
più dim.
p
più p
pp
Tempo rubato
p expressif
pp
Retenu
dim.
p

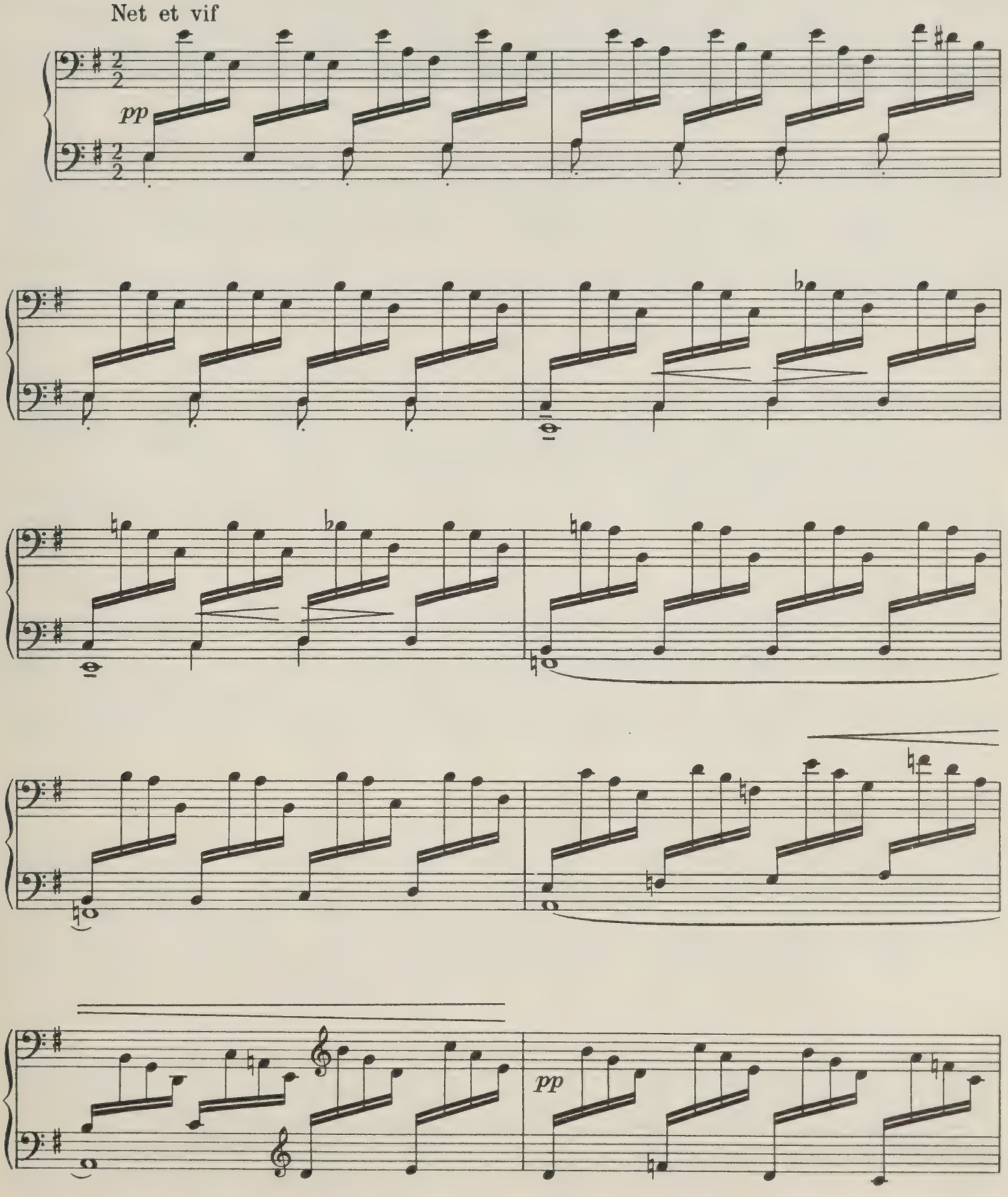

Tempo I (avec plus d'abandon)
pp
f
p
cresc.
pp subito
poco cresc.
mf
f
mf
dim.
p
pp

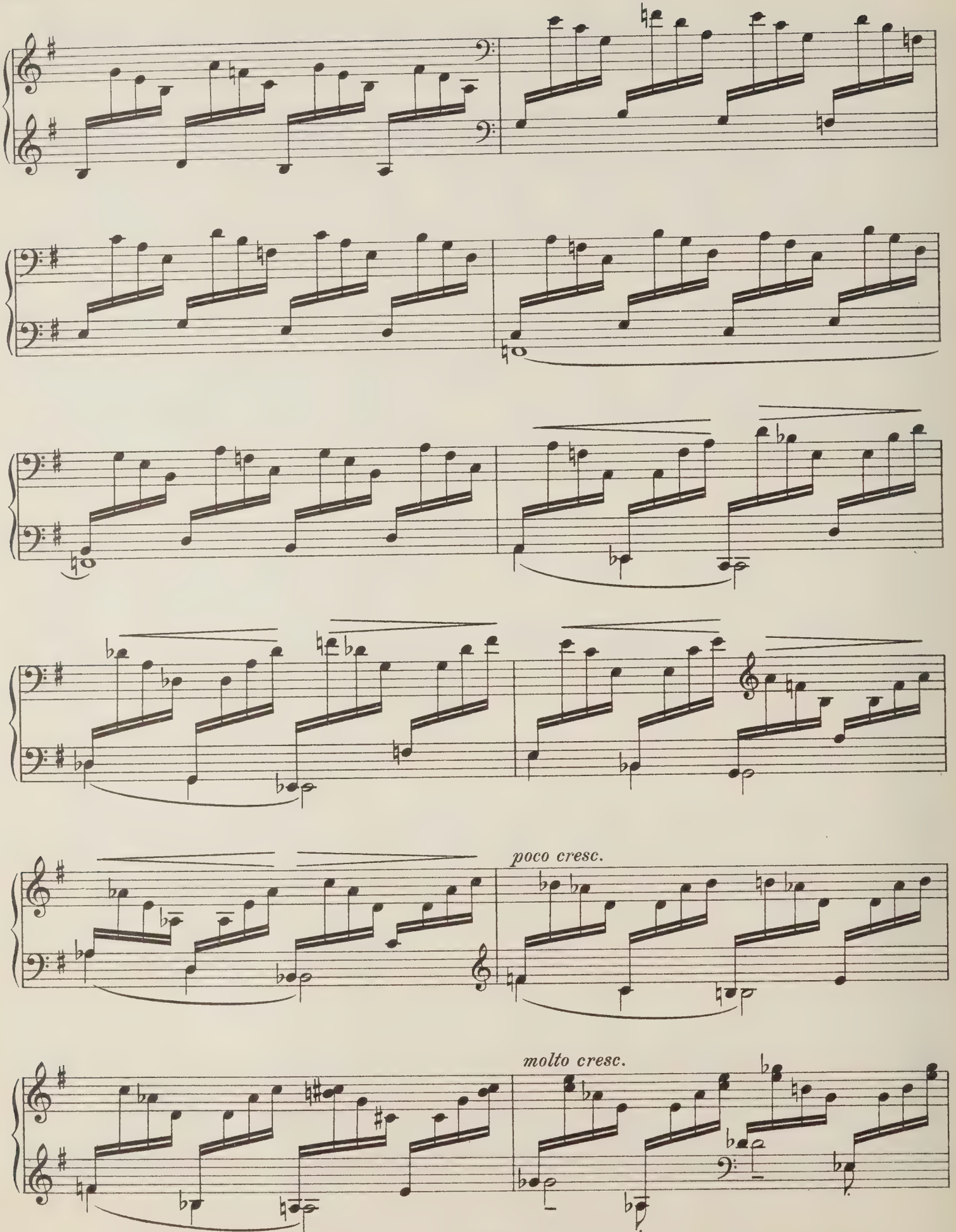

Tempo giusto
pp
pp
pp
pp
8
8

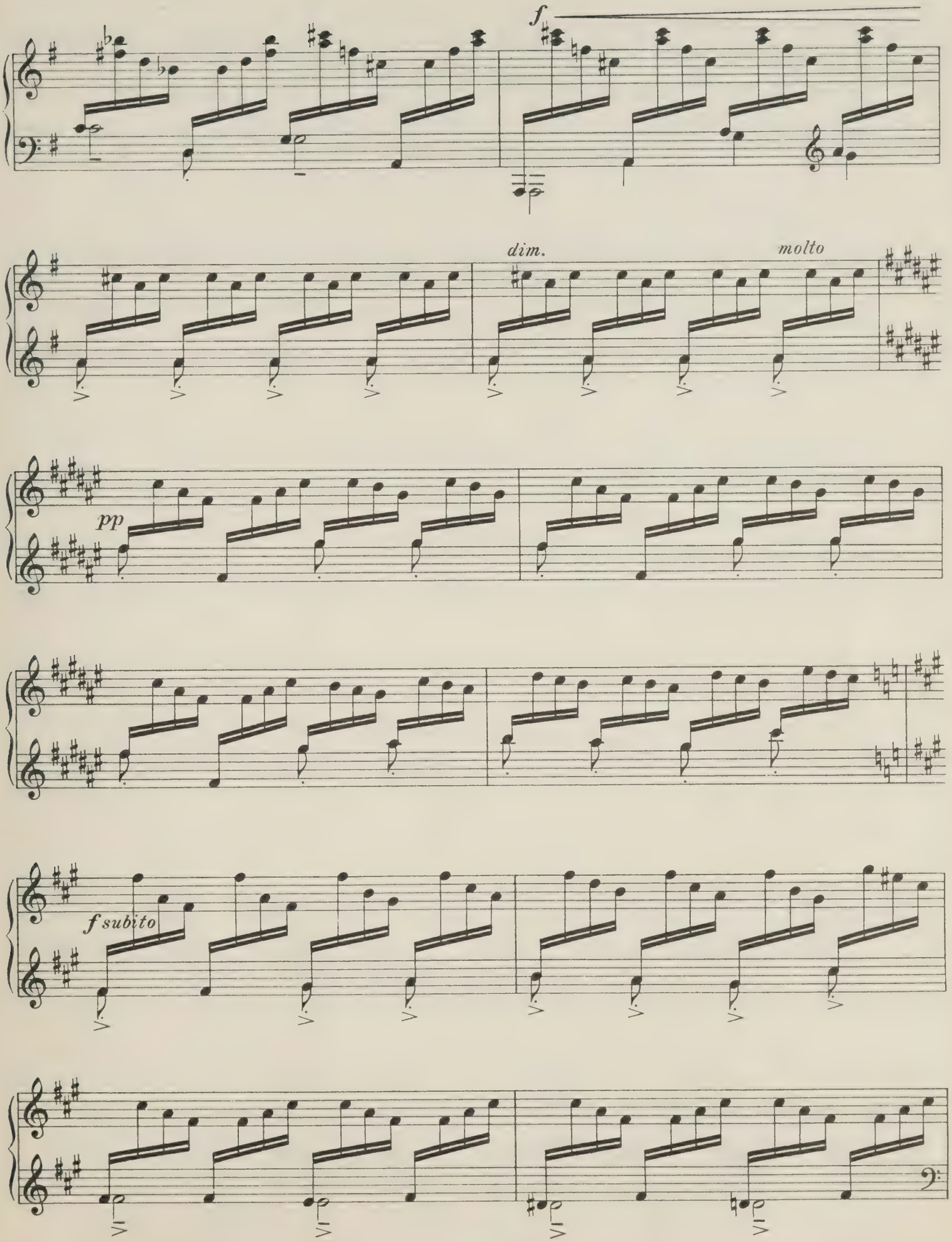

8
pp
Lèger et lointain
(la ♩= ♪ de la mesure précédente)
pp
3
3
3
più pp
Tempo I
p
più p
Léger et lointain
(la ♩= ♪ de la mesure précédente)
pp
3
8
3
3
più p

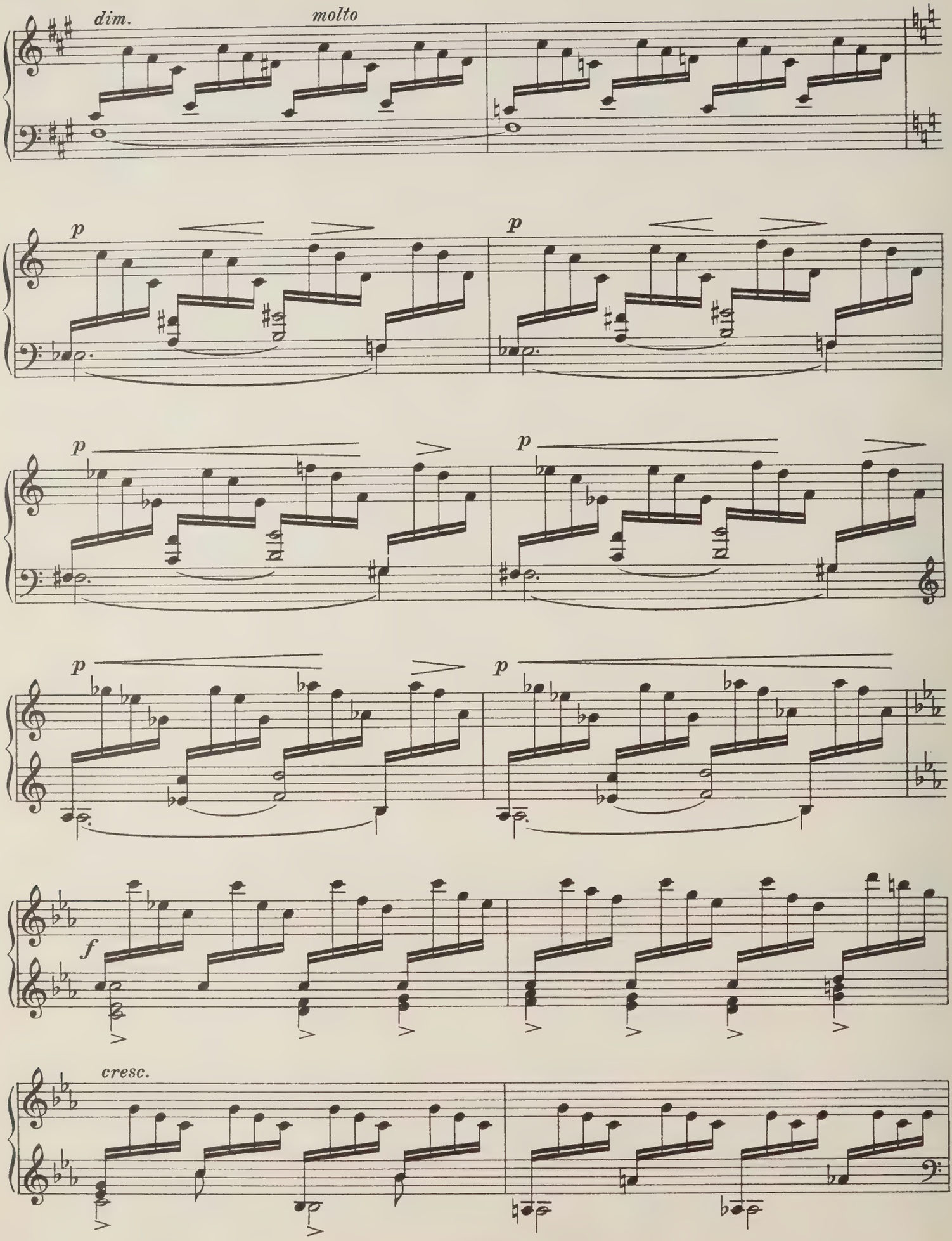

Tempo I
p
dim.
più dim.
Mouvement de début.
m. d.
ppp
m. g.
pp
m. d.
m. g.
m. d.
m. g.
m. d.
m. g.
m. d.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

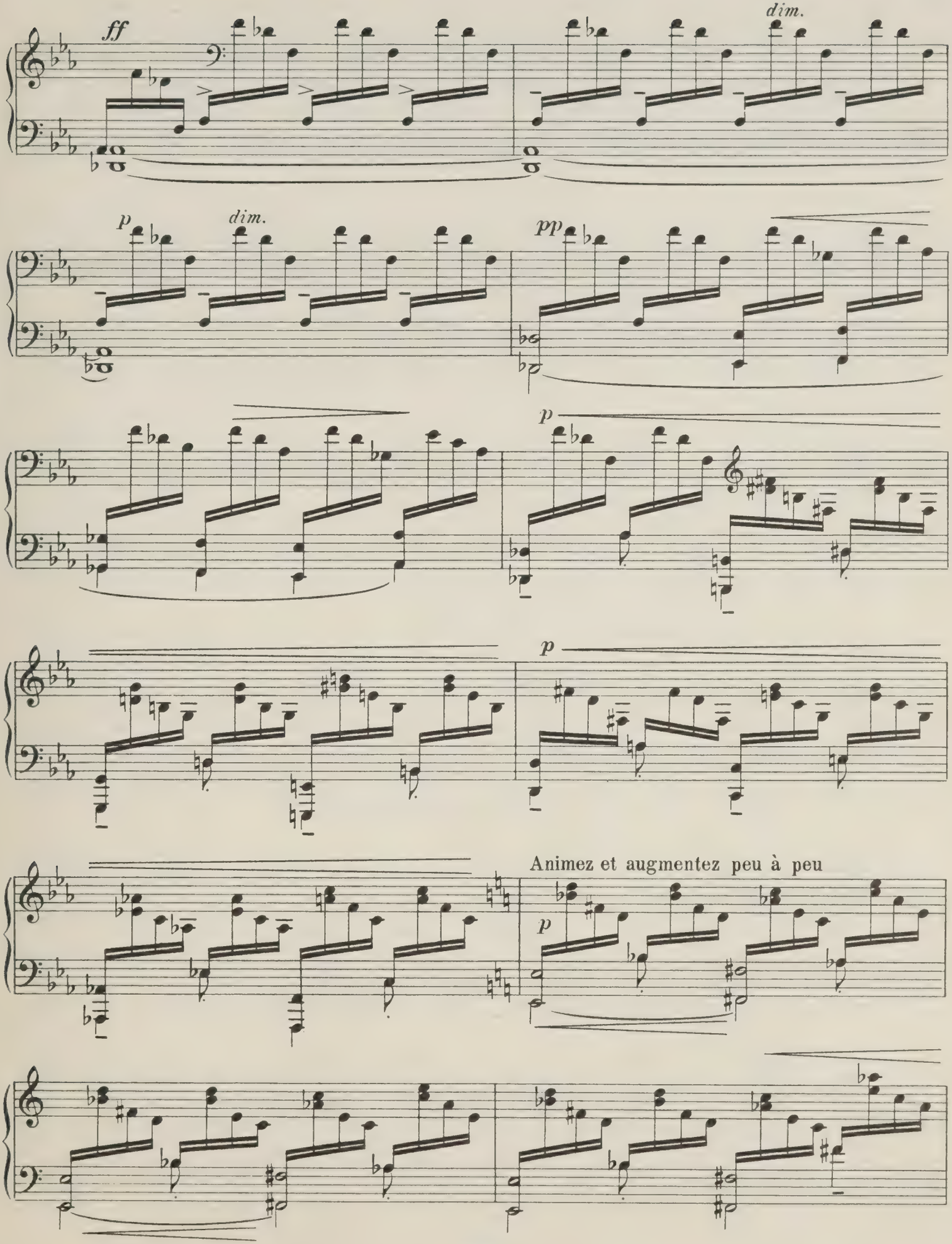
САДЫ ПОД ДОЖДЕМ III JARDINS SOUS LA PLUIE

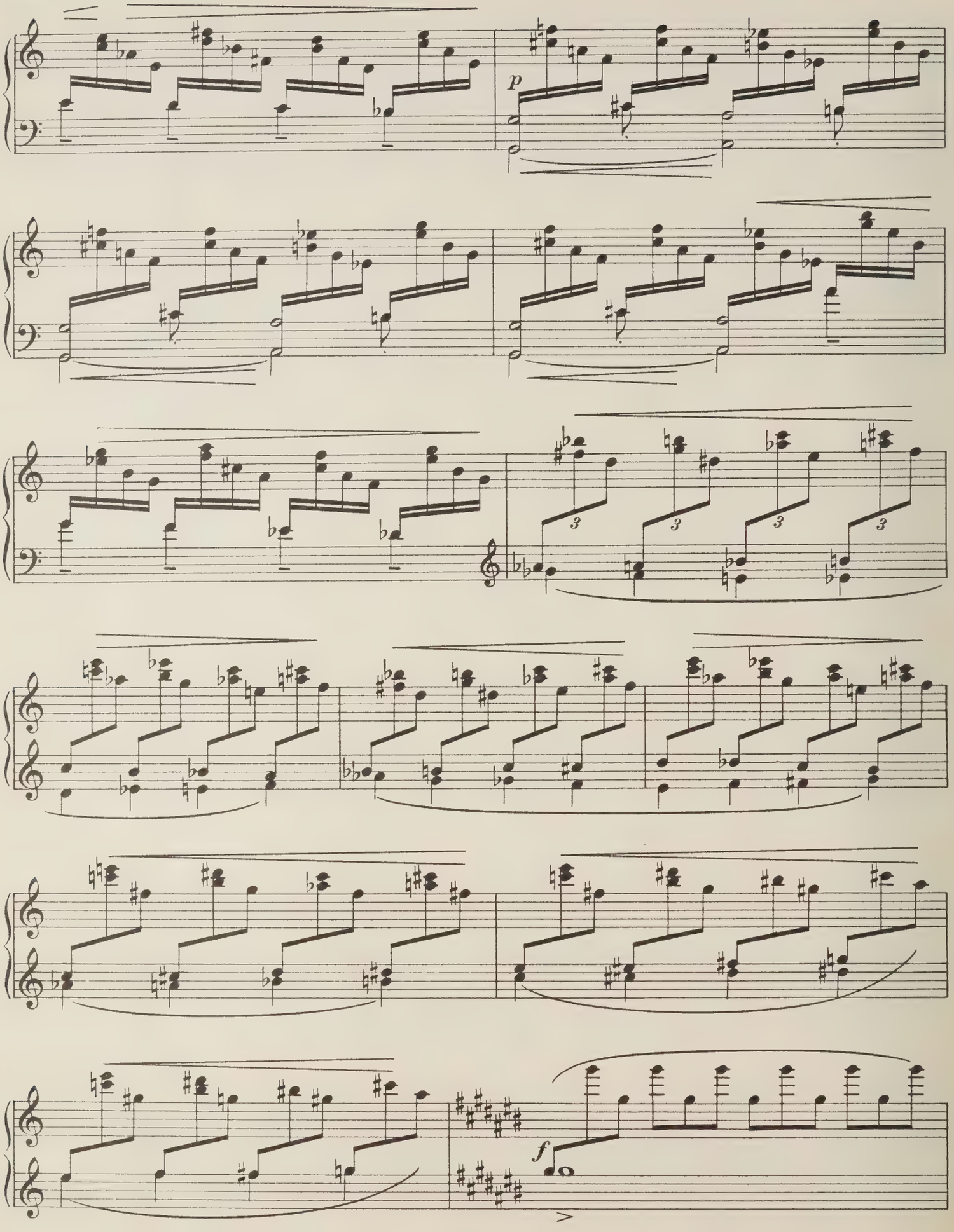


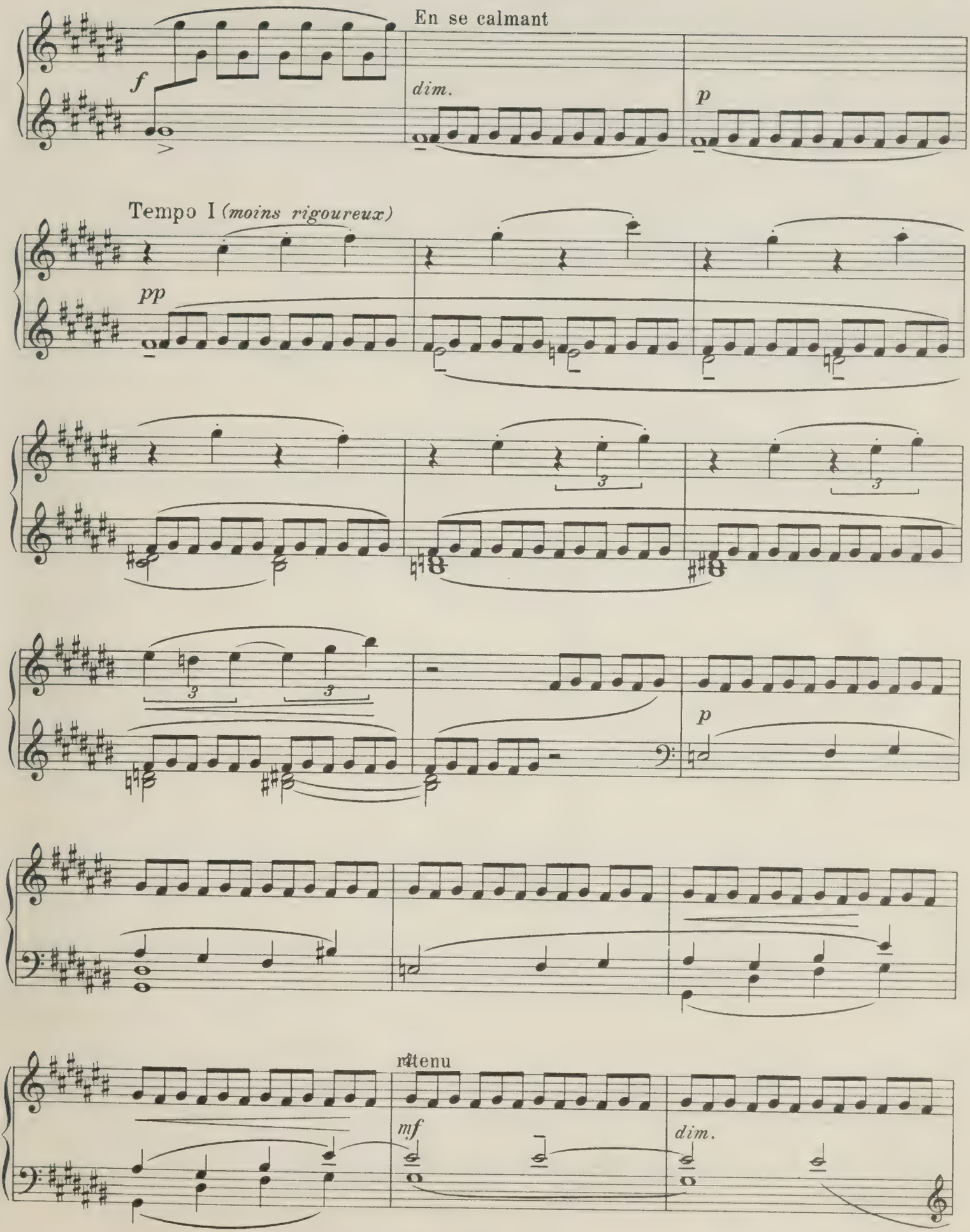

poco cresc.
molto cresc.

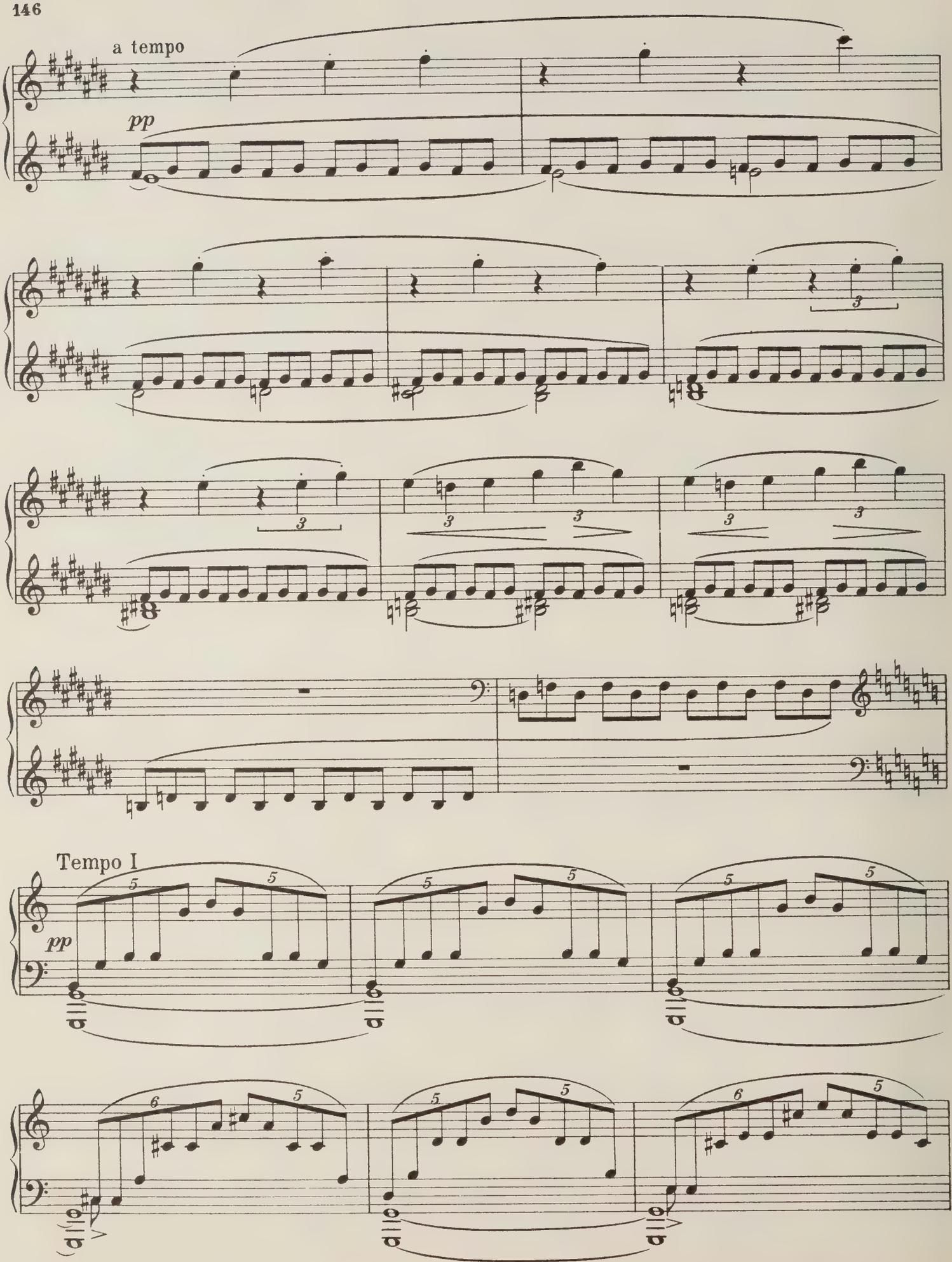

f
dim.
molto
pp
f subito

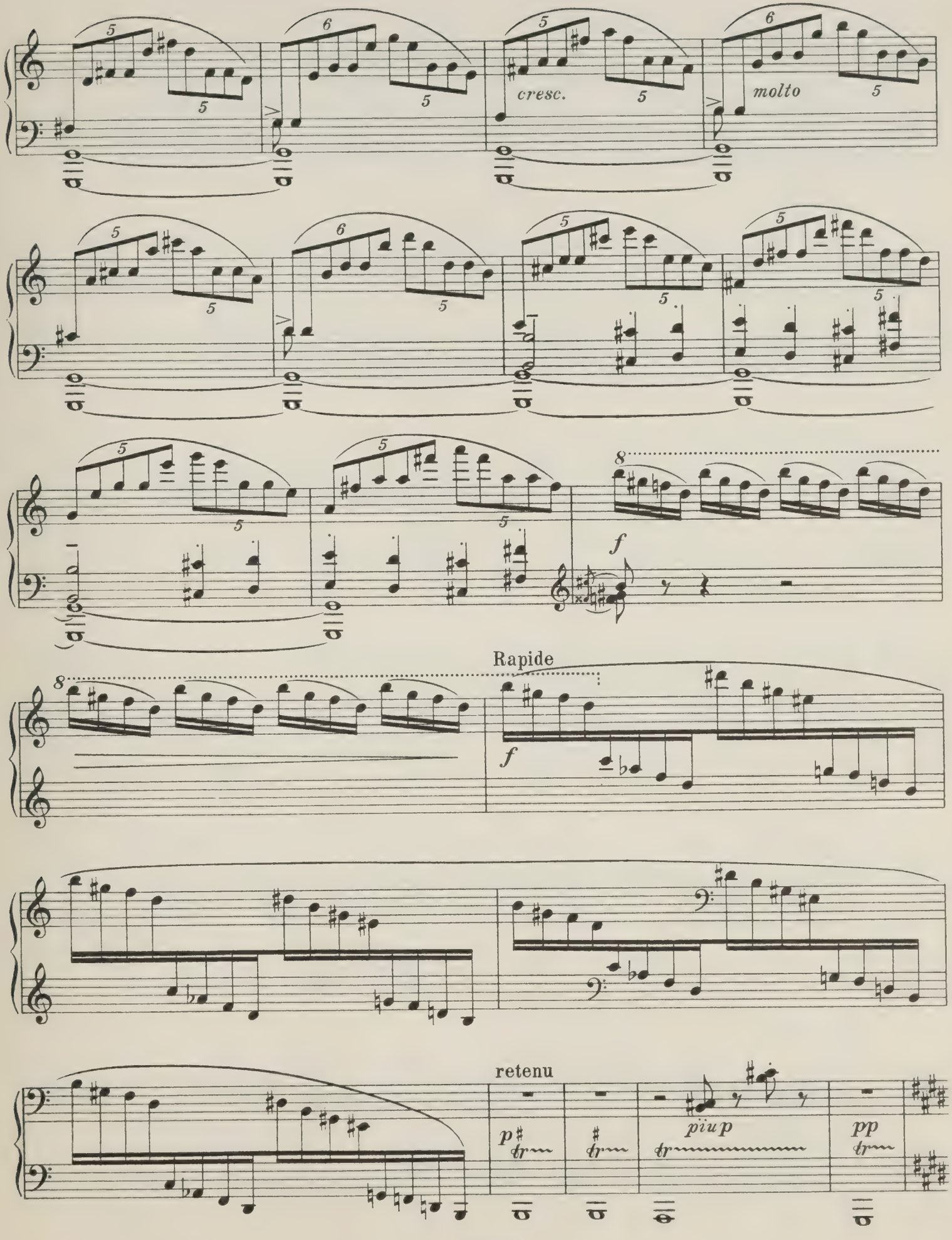

dim.
molto
p
p
p
p
p
p
f
cresc.

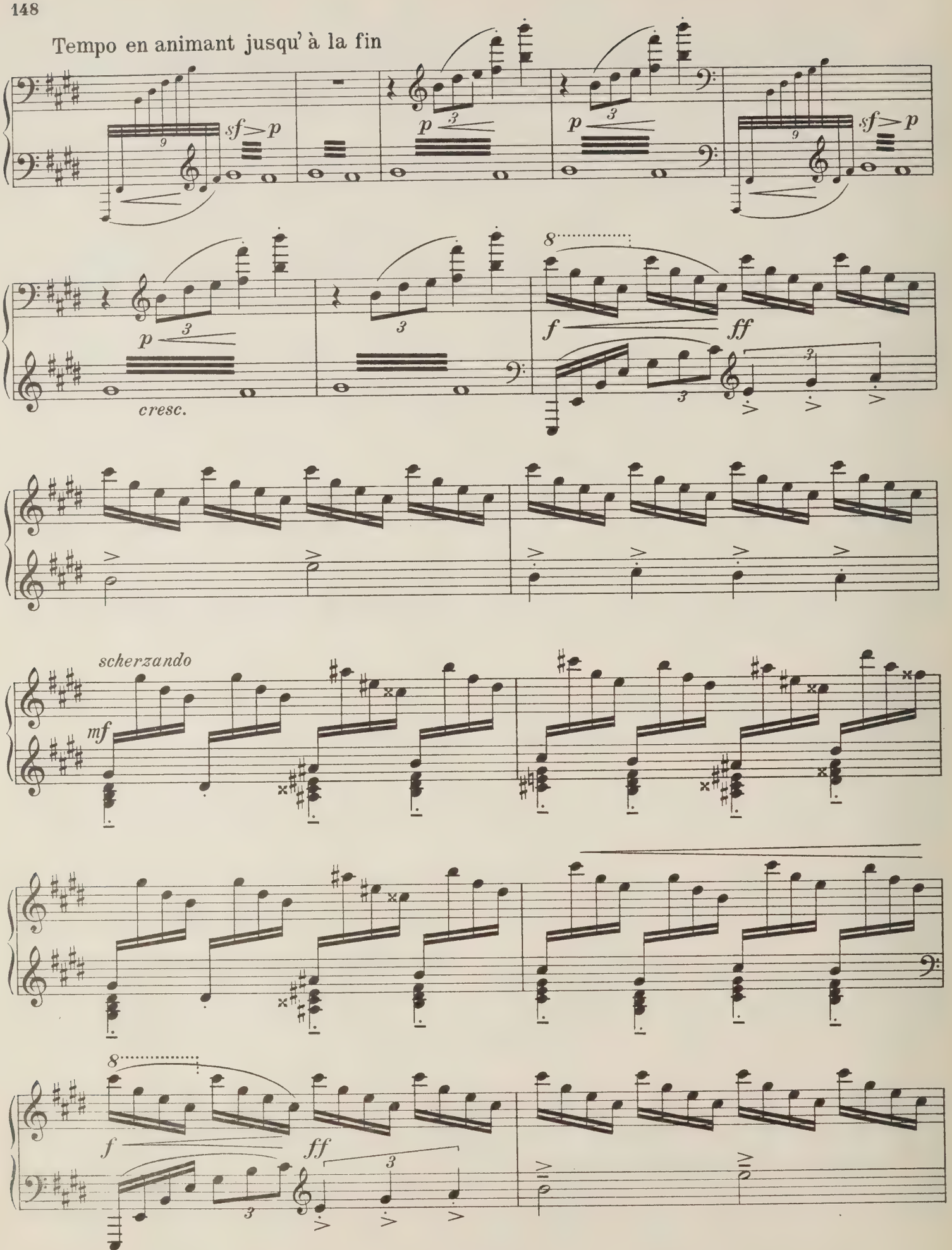

ff
dim.
p
dim.
pp
p
p
Animez et augmentez peu à peu
p

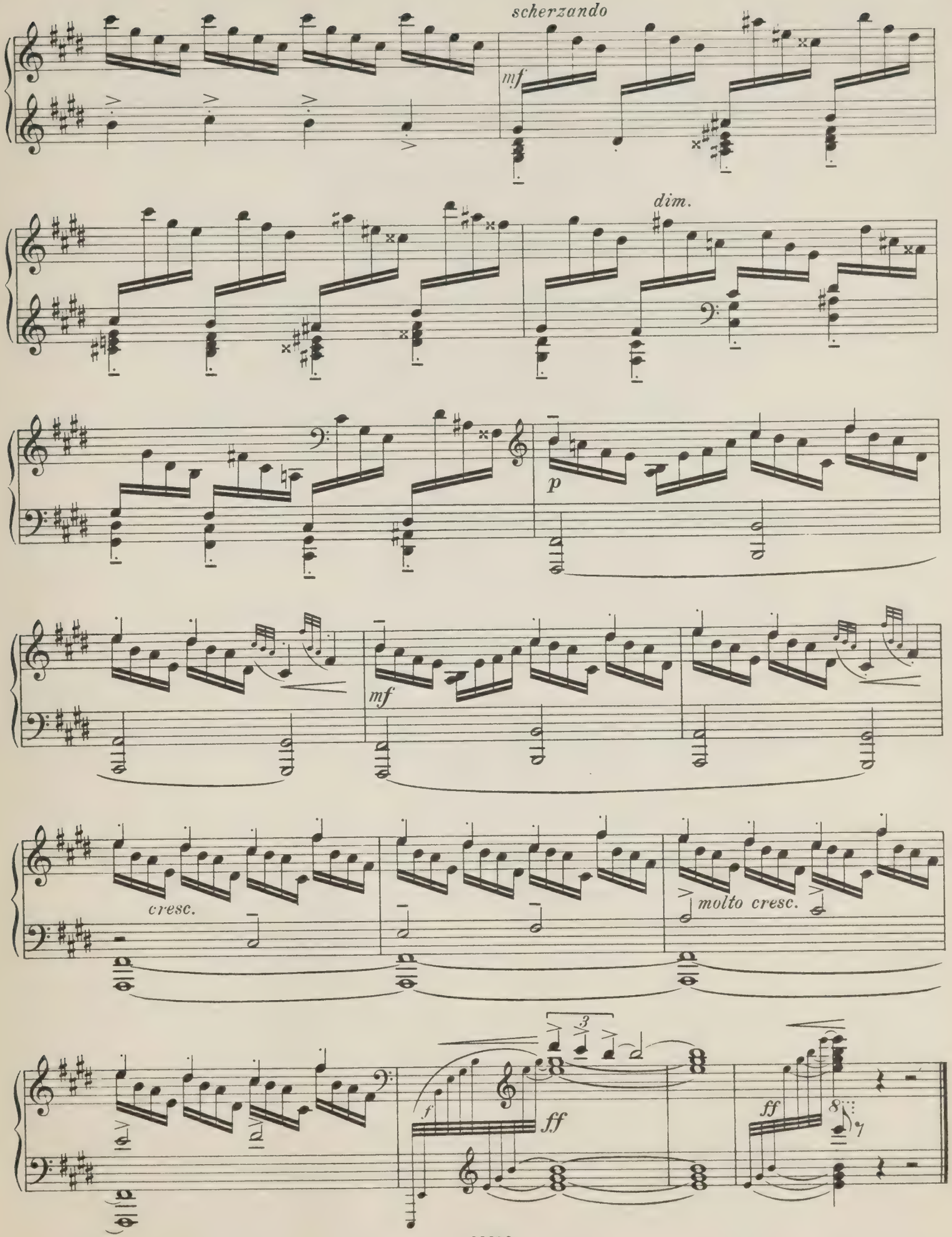

p
3
3
3
3
f


En se calmant
f
dim.
p
Tempo I (moins rigoureux)
pp
p
rétenu
mf
dim.


a tempo
pp
Tempo I
pp


cresc.
molto
Rapide
retenu
piiu p
pp


Tempo en animant jusqu' à la fin
sf > p
p
cresc.
f
ff
scherzando
mf


scherzando
mf
dim.
p
mf
cresc.
molto cresc.
f
ff
ff

ПРИМЕЧАНИЯ

Цыганский танец. Сочинен в 1880 г. Опубликован издательством Шотт.

Две Арабески. Сочинены в 1888 г. Опубликованы издательством Дюран.

Баллада. Сочинена в 1890 г. Первоначальное название — «Славянская баллада». Опубликована издательством Фромон.

Танец. Сочинен в 1890 г. Первоначально назывался «Штирийская тарантелла». Оркестрован М. Равелем. Опубликован издательством Фромон.

Ноктюрн. Сочинен в 1890 г. Опубликован «Музыкальным Фигаро» и Обществом музыкальных изданий (П. Дюпон).

Грезы. Сочинены в 1890 г. Опубликованы издательством Фромон.

Романтический вальс. Сочинен в 1890 г. Посвящен Розе Денекер. Опубликован издательством Фромон.

Бергамасская сюита. Сочинена в 1890 — 1905 гг. Опубликована издательством Фромон.

Мазурка. Сочинена в 1891 г. Опубликована издательством Фромон.

Для фортепиано. Сюита. Сочинена в 1896 — 1901 гг.

1. Прелюдия. Посвящена М. В. Ромийи.

2. Сарабанда. Посвящена Э. Руар. Оркестрована М. Равелем.
Первое исполнение оркестровой версии 18 марта 1923 г. в зале Гаво.

3. Токката. Посвящена Н. Г. Короньо.
Опубликована издательством Фромон.

Из тетради эскизов. Пьеса сочинена в 1903 г. Опубликована издательством Шотт (в Брюсселе).

Эстампы. Сочинены в 1903 г. Посвящены Жак-Эмиль Бланш. Опубликованы издательством Дюран.

А. Кондратьев

СЛОВАРЬ ФРАНЦУЗСКИХ СЛОВ И ВЫРАЖЕНИЙ, ВСТРЕЧАЮЩИХСЯ В НОТНОМ ТЕКСТЕ

Andante très expressif—Анданте, очень выразительно
Andantino sans lenteur—Андантино, не слишком замедляя
Animé et très rythmé—Оживленно и очень ритмично
Animez et augmentez un peu—С постепенным оживлением, усиливая
Animez peu à peu—Постепенно оживляя
Au Mouvt (doucement expressif)—В прежнем темпе (нежно и выразительно)
Avec une élégance grave et lente—Грациозно, важно и медленно
Cédez—Замедляя
Cédez un peu—Немного замедлить
Commencez lentement dans un rythme nonchalamment gracieux—Начинать медленно, в небрежно грациозном ритме
Dans une sonorité plus claire—С более прозрачной звучностью
En dehors—Выделяя
En retenant—Замедляя
Encore plus lent et plus lointain—Еще медленнее и как бы издалека
Expressif et doux—Выразительно и нежно
Expressif (un peu en dehors)—Выразительно, слегка выделяя
La basse toujours un peu flottante—Басовый голос все время как бы колыхаясь
Laissez vibrer—Оставить вибрировать на педали
Le double plus lent—Медленнее
Léger et lointain—Легко, как бы издалека
Les notes marqués du signe — expressives et un peu en dehors—Ноты, отмеченные черточкой, — выразительно и слегка выделяя
mf en augmentant beaucoup—*mf*, значительно увеличивая звучность
Modérément animé—Умеренно живо
Net et vif—Четко и живо
p et très léger—*p* и очень легко
pp et très délicatement —*pp* и очень нежно
pp morendo jusqu'à la fin— *pp*, замирая до конца
Peu à peu crescendo et animé—Постепенно crescendo и более оживленно
Peu à peu reprendre le mouvement—Постепенно возвращаясь к начальному темпу
Retenu—Задерживая
Tempo—en animant jusqu'à la fin—Темп, все более живо к концу
Tempe I (avec plus d'abandon)—Первый темп, но более непринужденно
Tempo I (mystérieux)—Первый темп (таинственно)
Toujours animé—По-прежнему оживленно
Très doux—Очень нежно
Très léger—Очень легко
Très lent (sans rigueur)—Очень медленно (свободно)
Très retenu—Сильно задерживая
Très soutenu—Очень выдержанно
Un peu moins vite—Немного медленнее
Un peu retardé—Слегка замедляя
Un peu retenu—Слегка замедляя
Vif—Живо

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора
К. Дебюсси. Статья И. Ф. Бэлзы 5

Цыганский танец 11
Арабеска № 1 15
Арабеска № 2 20
Баллада 26
Танец 34
Ноктюрн 46
Грезы 53
Романтический вальс 57

Бергамасская сюита
I. Прелюдия 63
II. Менуэт 69
III. Лунный свет 76
IV. Паспье 81
Мазурка 88

Для фортепиано
I. Прелюдия 93
II. Сарабанда 103
III. Токката 106
Из тетради эскизов 119

Эстампы
I. Пагоды 123
II. Вечер в Гренаде 132
III. Сады под дождем 139

Примечания 150

Словарь французских слов и выражений, встречающихся в нотном тексте 151

КЛОД ДЕБЮССИ
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ, том I

Редактор Ю. Яцевич Техн. редактор Л. Виноградова
Подписано к печати 25 VIII 1963 г. Форм. бумаги 60 × 90 1/8.
Бум. л. 9,75. Печ. л. 19,25. Уч.-изд. л. 19,75 (включая вклейку).
Тираж 5000 экз. Цена 2 р. 16 к.

Фирма типографии
Типография Ф. М. Гейдель, Лейпциг

M
22
D43S6
v.1

Music

Debussy, Claude
[Works, piano]
Sobranie sochinenii

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY